

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

Lo nacional en la obra para voz y piano de Gisela Hernández y Harold Gramatges: análisis compositivo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Eduardo Morales Caso

Directora

Victoria Eli Rodríguez

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA 

Departamento de Musicología



**LO NACIONAL EN LA OBRA PARA VOZ Y PIANO DE
GISELA HERNÁNDEZ Y HAROLD GRAMATGES
ANÁLISIS COMPOSITIVO**

TESIS DOCTORAL

Eduardo Morales Caso

Directora: Dra. Victoria Eli Rodríguez

Madrid, 2013

*A Gisela Hernández y Harold Gramatges,
in memoriam*

RESUMEN

Esta tesis doctoral tiene como objetivo fundamental destacar la presencia de rasgos esenciales de la música cubana en la producción compositiva para voz y piano de Gisela Hernández (Cárdenas, 15 de septiembre de 1912 – La Habana, 23 de agosto de 1971) y Harold Gramatges (Santiago de Cuba, 26 de septiembre de 1918 – La Habana, 16 de diciembre de 2008). El análisis musicológico y literario de los procedimientos técnico-compositivos empleados por ambos creadores pone en evidencia el vínculo efectivo entre la lírica y la música, así como la actualidad y vigencia de los recursos empleados en la concreción de estos repertorios.

La tesis parte de un conciso panorama de antecedentes históricos y de aspectos de interés sobre la cultura musical de la isla, sobre todo en el contexto más inmediato al corpus elegido para la investigación. El análisis musicológico es la metodología fundamental para delinear los trayectos compositivos y la poética de Hernández y Gramatges en el lapso que abarca la producción de las obras para voz y piano objeto de estudio. Diversas direcciones y sistemas analíticos: estructurales, motivico-rítmicos y melódico-armónicos, principalmente, son los procedimientos elegidos para describir y valorar el alcance, proyección y singularidades propuestas en cada obra. La conjunción del análisis musical sistemático y el literario unifica de manera ineludible los criterios para acercarnos a sendos universos estéticos. En ambos compositores, es posible comprobar como las permanencias y las transformaciones se fraguan desde la tradición hacia la renovación estilística y conceptual.

Esta investigación pone de realce que el catálogo de obras para voz y piano de Gisela Hernández y Harold Gramatges destaca en el conjunto de la música profesional del siglo XX en Cuba; a la vez subraya que, su tránsito en paralelo por un contexto histórico-social común, estuvo marcado por el ingenio creativo y la identidad nacional.

ABSTRACT

This doctoral thesis has as its principal objective the highlighting of essential characteristics of Cuban music in the production of compositions for voice and piano found in the works of Gisela Hernández (Cárdenas, 15th September 1912 - La Habana, 23rd August 1971) and Harold Gramatges (Santiago de Cuba, 26th September 1918 - La Habana, 16th December 2008). The musical and literary analysis of the compositional processes employed by both composers brings to light the efficacious bond between lyricism and music as well as the validity of the recourses utilized in the succinctness of these repertoires.

The thesis moves on from a brief panorama of the historical background and points of interest regarding the musical culture of the island, especially in the more immediate context of the body of work chosen for investigation. Musicological analysis is the fundamental methodology in outlining the compositional journeys and poetry of Hernández and Gramatges, spanning the period of production of the works for voice and piano as the object of study. Diverse directions and analytical methods: structural, motivic-rhythmic and melodic-harmonic are the principal procedures chosen to describe and evaluate the scope, peculiarities and effects proposed within each piece. The marriage of systematic analysis and lyricism inescapably unifies the necessary criteria, thus bringing us closer to each of these aesthetic universes. With both composers it is possible to observe how the continuities and transformations forge ahead from the traditional towards stylistic and conceptual renovation.

This investigation highlights the catalogue of works for voice and piano by Gisela Hernández and Harold Gramatges, emphasizing the combination of concert music in Cuba in the 20th century whilst at the same time underlining its parallel transition through a common socio-historic context which was marked by creative ingenuity and national identity.

ÍNDICE

Resumen

Abstract

Agradecimientos

Introducción _____ 17

CAPÍTULO I

Aspectos de interés sobre la cultura musical de Cuba

Las interconexiones culturales _____ 23

Lo músico-danzario en el salón burgués _____ 27

La canción de concierto y la tradición lírico-teatral _____ 34

Del son popular al ámbito académico _____ 40

CAPÍTULO II

Dos naturalezas convergentes: Renovación Musical y Orígenes

En torno al Grupo de Renovación Musical (1943-1948) _____ 51

Orígenes, núcleo de la intelectualidad cubana (1944-1956) _____ 57

Otras direcciones coexistentes en busca de la identidad nacional _____ 64

CAPÍTULO III

El universo poético-musical de Gisela Hernández

Breve referencia biográfica _____ 69

Análisis compositivo de las obras para voz y piano _____ 71

Mi corazón lo trajo el mar _____ 72

Única mar _____ 77

Sólo por el rocío _____ 81

Huerto de marzo _____ 90

Remansillo _____ 94

Tránsito _____ 101

Deprisa, tierra, deprisa _____ 105

Diálogo _____ 111

Voy a medirme el amor _____ 114

<i>Cómo vendrás</i> _____	119
<i>Dones</i> _____	124
<i>Canto X</i> _____	127
<i>Miraba la noche el alma</i> _____	131
<i>Sí, acudirás</i> _____	136
<i>Gaucho de oro fino</i> _____	140
<i>Víspera</i> _____	145
<i>Iba yo por un camino</i> _____	148
<i>¡Ay, señora, mi vecina!</i> _____	154

CAPÍTULO IV

La expansión tímbrica en la obra para voz y piano de Harold Gramatges

Breve referencia biográfica _____	161
Análisis compositivo de las obras para voz y piano _____	163
<i>Tríptico (Ciclo de tres canciones)</i>	
Mi verso es un ciervo herido _____	163
Cultivo una rosa blanca _____	169
¡Penas! _____	170
<i>En el huerto del cantar (Siete décimas)</i>	
Nardo _____	179
Caracol _____	180
Cisnes _____	182
Rosa _____	184
Girasol _____	186
Garza _____	187
Sinsonte _____	188
<i>Dos canciones (1956)</i>	
Cancioncilla _____	190
Ronda _____	192
<i>Canción de Belisa y Coplas</i> _____	194
<i>Canción de la paz</i> _____	198
<i>Cantares</i> _____	201

<i>Guitarra en duelo mayor</i>	206
<i>Dos canciones (1971)</i>	
En la sombría alameda	212
El amante campesino	215
<i>La perla</i>	222
<i>Tórtola</i>	224
<i>Tienes el don</i>	228
<i>Dos canciones (1992)</i>	
La vida empieza a correr	231
Iba yo por un camino	234
<i>Vivir en paz</i>	239
<i>Discurso de la América antigua (Cantata en tres movimientos)</i>	
Gucumatz	242
Nuestro canto	247
Kacharpari	249
Epílogo	255
Bibliografía	263
Partituras complementarias	284
Apéndice I	
Partituras de la obra integral para voz y piano de Gisela Hernández.	
Cronología propuesta en la investigación	287
<i>Mi corazón lo trajo el mar</i>	289
<i>Única mar</i>	293
<i>Sólo por el rocío</i>	295
<i>Huerto de marzo</i>	297
<i>Remansillo</i>	300
<i>Tránsito</i>	302
<i>Deprisa, tierra, deprisa</i>	305
<i>Diálogo</i>	309

<i>Voy a medirme el amor</i>	313
<i>Cómo vendrás</i>	316
<i>Dones</i>	320
<i>Canto X</i>	323
<i>Miraba la noche el alma</i>	325
<i>Sí, acudirás</i>	328
<i>Gaucha de oro fino</i>	332
<i>Víspera</i>	335
<i>Iba yo por un camino</i>	339
<i>¡Ay, señora, mi vecina!</i>	342

Apéndice II

Escritos sobre música y producción compositiva de Gisela Hernández

Escritos sobre música	345
Producción compositiva	345

Apéndice III

Partituras de la obra integral para voz y piano de Harold Gramatges.

Cronología propuesta en la investigación

Tríptico (Ciclo de tres canciones)

Mi verso es un ciervo herido	351
Cultivo una rosa blanca	354
¡Penas!	357

En el huerto del cantar (Siete décimas)

Nardo	362
Caracol	364
Cisnes	366
Rosa	368
Girasol	371
Garza	373
Sinsonte	375

<i>Dos canciones (1956)</i>	
Cancioncilla _____	378
Ronda _____	379
<i>Canción de Belisa y Coplas</i> _____	382
<i>Canción de la paz</i> _____	388
<i>Cantares</i> _____	393
<i>Guitarra en duelo mayor</i> _____	398
<i>Dos canciones (1971)</i>	
En la sombría alameda _____	400
El amante campesino _____	403
<i>La perla</i> _____	408
<i>Tórtola</i> _____	412
<i>Tienes el don</i> _____	418
<i>Dos canciones (1992)</i>	
La vida empieza a correr _____	422
Iba yo por un camino _____	426
<i>Vivir en paz</i> _____	431
<i>Discurso de la América antigua (Cantata en tres movimientos)</i>	
Gucumatz _____	435
Nuestro canto _____	446
Kacharpari _____	451

Apéndice IV

Escritos sobre música y producción compositiva de Harold Gramatges

Escritos sobre música _____	457
Producción compositiva _____	457

Apéndice V

Selección de fonogramas de las obras analizadas (CD adjunto) _____ 461

Gisela Hernández

Sólo por el rocío

Remansillo

Deprisa, tierra, deprisa

Voy a medirme el amor

Iba yo por un camino

Yolanda Hernández, soprano

Emma Norka Ruiz, piano

[Fonogramas tomados del LD *Los Lieder de Gisela Hernández*, EGREM, La Habana, 1973]

Harold Gramatges

Tríptico (Ciclo de tres canciones)

Mi verso es un ciervo herido

Cultivo una rosa blanca

¡Penas!

Hugo Marcos, barítono

Raúl Iglesias, piano

[Fonogramas tomados del CD *Antología Martiana*. Vol. I, EGREM, La Habana, 2003]

Canción de Belisa y Coplas

Canción de Belisa

Coplas

Conchita Franqui, soprano

Maríta Rodríguez, piano

[Fonogramas tomados del CD *En el huerto del cantar*, UNICORNIO, Producciones Abdala, La Habana, 2006]

AGRADECIMIENTOS

“La gratitud es el único secreto que no puede revelarse por sí mismo”

Emily Dickinson (1830-1886)

Tras este prolongado trayecto de fe y convicción de lo necesario y útil de cada paso, aliento, búsqueda y encuentros, ninguna palabra o expresión sería lo suficientemente justa y precisa para mostrar mi gratitud a todos los que han transitado junto a mí, “como un ave que cruza el aire claro”, por el universo extraordinario de creación y vida de Gisela Hernández y Harold Gramatges:

A Victoria Eli Rodríguez por su humanidad, guía, sapiencia, y por el nexo indestructible que nos une desde la naturaleza más sensible de los sonidos; a Mitchell Sven Andersson por permanecer siempre e incentivar en mí los valores de la creación y esencia sensible de la gran música; a mis padres y hermano por su amor incondicional; a Retta Elizabeth Dawson por su lealtad y apoyo a mi trayecto creativo; a Marta Agudo Ramírez por descubrirme el cosmos fascinante de la completud semántica; a Luis Rodríguez de Robles por compartir y departir juntos sobre la complejidad de los procedimientos intrínsecos del análisis musical; a Luis Cabrera Hernández y Marta Rodríguez Cuervo por nuestras charlas y disertaciones sobre los ámbitos de la creación; a Ileana Pérez-Velázquez y Ailem Carvajal Gómez, entrañables amigas en la creación compositiva y en la vida, por estimular la consumación de este viaje musical a los orígenes; a Ernesto Duchesne Valdés por su generosidad al permitirme consultar su amplia bibliografía sobre música cubana; a Jorge Bueno, Shaula Marichal, Yamilé García Pico y Mayra Méndez por su ayuda en la pesquisa y localización de las ediciones existentes del repertorio pianístico cubano; a Carlos Villar Taboada por sus valiosas referencias sobre las acentuaciones métricas en la música tradicional española de origen andaluz; a María Teresa Linares por ofrecerme de manera desinteresada sus vivencias en el entorno creativo de Gisela Hernández y Harold Gramatges; a Juanito Piñera por su ayuda al concederme el acceso a los archivos sonoros de

CMBF; a Carole Fernández por su colaboración bibliográfica en representación del Museo Nacional de la Música de Cuba; a Mayda Prado, Emelina López, Conchita Franqui, Marita Rodríguez y Alberto Joya por hacerme partícipe de sus experiencias interpretativas a través del repertorio seleccionado; a José Amer Rodríguez, Iliana García, Alina Castro, Mirnam Guerra, María Elena Vinuesa, Yarelis Domínguez, Margarita Fernández y Teresa Pérez Daniel por sus referencias bibliográficas; a Pablo Armando Fernández, Virgilio López Lemus, Jorge Bousoño, Juana García Abás y Amparo Ballester por corroborarme la veracidad de las construcciones sintácticas de la lírica elegida en correspondencia con las fuentes consultadas; y a Beatriz Briseida Rodríguez que siempre habita “en las mejores habitaciones de mi memoria”.

INTRODUCCIÓN

Siendo Gisela Hernández (1912-1971) y Harold Gramatges (1918-2008), continuadores de una tradición liderística que parte del siglo XIX en Cuba, sus obras para voz y piano instituyen el eje central de sendas naturalezas y trayectos estético-sonoros. Vinculados incondicionalmente al legado histórico-literario circundante, revelaron puntualmente el influjo y acontecer humano de su tiempo.

La imperiosa necesidad de adentrarse en las vivencias, inquietudes, responsabilidades e integridad de la naturaleza humana, resulta el referente más significativo en la cosmología creadora de Gisela Hernández. Justamente, encuentra en el género vocal el medio idóneo para incursionar en las disímiles direcciones técnico-estéticas que acontecen en su travesía comunicante, siendo este el conciso núcleo, a la vez expansivo, de su producción compositiva. Del mismo modo, al ahondar en la esencia del ser humano y vincularlo como razón inminente a sus prioridades en la comunicación, Gramatges recurre a una dilatada y heterogénea muestra de selecciones a las que transfiere, con excepcional ingenio, rasgos y procedimientos exclusivos de la música instrumental para descubrir una nueva dimensión o espacio en el que las líneas y diseños confluyen en la proyección de un renovado protagonismo de la voz. Cursores direccionales y concluyentes de nuestro tiempo y de los que vendrán, encuentran una identidad común en este lapso generacional de convergencia y libertad.

El objetivo de esta investigación a través del análisis musicológico como metódica fundamental, es constatar que las obras para voz y piano de Gisela Hernández y Harold Gramatges son una parte de amplia trascendencia en la solidificación de una identidad nacional legítimamente cubana; en la que ambas producciones compositivas fluctúan en paralelo en un contexto histórico-social común, vinculadas por el trazo conductor de la continuidad histórica y la cultura. A través del estudio de sus obras vocales transitaremos por los rasgos comunes, recurrentes, definitorios y constitutivos de la música cubana, expresos en la diversidad de procedimientos y recursos técnico-compositivos que acontecen desde una estética inicialmente tradicional, neoclásica, referida notoriamente a

través de las formas, hasta la asimilación de las nuevas tendencias de la vanguardia musical en Europa y América. La profusión de direcciones y recursos analíticos: estructurales, motivico-rítmicos, melódico-armónicos, semánticos y métricos unifican los criterios necesarios para definir la integración efectiva entre la lírica y la música en uno y otro recorrido hacia la identidad.

Antes de afrontar el análisis propiamente, trato de brindar al lector en el primer capítulo algunos elementos que reflejan de manera general hitos de interés en la evolución de la cultura musical en Cuba. En este panorama se vinculan elementos culturales constituyentes de la música cubana, algunos de los géneros y músicos que desempeñaron un importante papel en los siglos XIX y XX, y me detengo en los antecedentes más inmediatos que, desde el punto de vista compositivo, incidieron en la creación del Grupo de Renovación Musical, marco inicial en el que se gestaron las obras creadoras de Gisela Hernández y Harold Gramatges.

En el capítulo segundo refiero el estrecho y significativo vínculo entre el Grupo de Renovación Musical, Orígenes y el entorno intelectual cubano del momento, destacando el impulso hacia la preservación del conjunto de atributos y criterios identitarios en la conciencia nacional cubana.

Prosigo con el tercer capítulo en el que muestro una breve referencia biográfica de Gisela Hernández, seguida por un exhaustivo análisis de su catálogo de obras para voz y piano. En dicha subdivisión me remito a la edición de 1963 (Gisela Hernández, *Nueve canciones*, Ediciones de Blanck, La Habana), conservando el orden propuesto en la edición integral de 1981 (Editora Musical de Cuba, La Habana): *Mi corazón lo trajo el mar* (1943) (texto de Mirta Aguirre) [Eds. De Blanck]; *Única mar*, (1943) (texto de Mirta Aguirre) [Eds. De Blanck]; *Sólo por el rocío* (1944) (texto de Federico García Lorca) [Eds. De Blanck]; *Huerto de marzo* (1944) (texto de Federico García Lorca) [Eds. De Blanck]; *Remansillo* (1944) (texto de Federico García Lorca) [Eds. De Blanck]; *Tránsito* (1945) (texto de Rabindranath Tagore) [Eds. De Blanck]; *Deprisa, tierra, deprisa* (1945) (texto de Juan Ramón Jiménez) [Eds. De Blanck]; *Diálogo* (1955) (texto de Dulce María Loynaz) [Eds. De Blanck]; *Voy a medirme el amor* (1958) (texto

de Dulce María Loynaz); *Cómo vendrás* (1964) (texto de Fina García Marruz); *Dones* (1964) (texto de Cleve Solís); *Canto X* (1966) (texto de Cintio Vitier); *Miraba la noche el alma* (1964) (texto de Ángel Gaztelu); *Sí acudirás* (1964) (texto de José Lezama Lima); *Gaucha de oro fino* o *Retrato del Che* (1968) (texto de Mirta Aguirre); *Víspera* (1968) (texto de Mariano Brull); *Iba yo por un camino* (1970) (texto de Nicolás Guillén); *¡Ay, Señora, mi vecina!* (original para coro mixto, 1967) (texto de Nicolás Guillén).

En este capítulo el análisis discurre a través del ámbito literario y su repercusión en el discurso musical como resultado del proceso de integración o vínculo efectivo texto-música. Muestro la connotación dramática y directa que, para Gisela Hernández, adquiere la palabra en la comunicación. Relaciono la presencia de influencias, entonaciones y células motivico-rítmicas del son y la guajira como precedentes identitarios; y por último refiero la excepcional capacidad de la compositora al precisar, a través de pequeñas estructuras, un discurso conciso, sensible y elocuente.

Al ser Harold Gramatges uno de los ejes direccionales de esta investigación constituyo el capítulo cuarto en paralelo, por analogía, a la organización formal establecida en el capítulo anterior. Este capítulo integra en su totalidad el análisis de las obras para voz y piano de Harold Gramatges: *Tríptico* o *Tríptico Martiano* (1954): “Mi verso es un ciervo herido”, “Cultivo una rosa blanca” y “Penas” (texto de José Martí); *Siete canciones* (1956): “Nardo”, “Caracol”, “Cisnes”, “Rosa”, “Girasol”, “Garza” y “Sinsonte” (texto de Ángel Gaztelu); *Dos canciones* (1956): “Cancioncilla” y “Ronda” (texto de Emilio Ballagas); *Canción de Belisa* y *Coplas* (1957) (texto de Federico García Lorca); *Canción de la paz* o *Canción por la paz* (1959) (texto de Raúl Ferrer); *Cantares* (1959) (texto de Antonio Machado); *Guitarra en duelo mayor* (1967) (texto de Nicolás Guillén); *Dos canciones* (1971): “El amante campesino” y “En la sombría alameda” (texto de José Martí); *La perla* (1982) (texto de Humberto Hedman); *Tórtola* (1982) (texto de Pablo Armando Fernández); *Tienes el don* (1983) (texto de José Martí); *Discurso de la América Antigua* (1983): “Gucumatx”, “Nuestro canto” y “Kacharpari” (textos anónimos precolombinos, y de Juan Wallparrimachi

Mayta); *Dos canciones* (1992): “La vida empieza a correr” e “Iba yo por un camino” (texto de Nicolás Guillén); y *Vivir en paz* (2003) (texto de Pablo Armando Fernández). *Canción de amor de Don Perlimplín* (1957) (texto de Federico García Lorca), y *Canción eterna* (1985) (texto de Emilio Ballagas), se encuentran sin localizar.

Las células motivico-rítmicas que según nuestro planteamiento hipotético inicial, se hallan en el son cubano y en la guajira, instituyen la unidad recurrente que direcciona la línea de investigación en los capítulos tercero y cuarto. Hago referencia a organizaciones estructurales, rítmicas, armónicas e interválicas de especial interés en el trayecto y evolución del razonamiento compositivo de Gisela Hernández y Harold Gramatges, dirigiendo mi atención al vínculo efectivo en el que convergen, en reciprocidad, el texto y la música.

Concluyo mi trabajo de investigación con un epílogo, en el que expongo una concisa valoración, a modo de sección conclusiva, de la obra artística de tan significativos compositores cubanos, coincidentes y disímiles en sus proyecciones estéticas, ambos comprometidos con un contexto histórico-social común: la gestación y triunfo de la Revolución Cubana de 1959, período en el que desarrollaron ambos trayectos creativos. Seguidamente refiero la bibliografía consultada, la relación de partituras complementarias, y cinco apéndices que incluyen una muestra integral, en partituras, de las obras analizadas, escritos sobre música, la producción compositiva de uno y otro compositor, y una selección fonográfica en soporte digital adjunto (CD).

Es significativo destacar que es la primera vez que las obras para voz y piano de Gisela Hernández, y Harold Gramatges, son abordadas íntegramente como objeto de estudio de una tesis doctoral, no existen referencias anteriores - documentadas- a esta investigación. La mayor parte de los ensayos monográficos y referenciales sobre la producción musical de ambos compositores, han sido dirigidos hacia el análisis del repertorio coral, instrumental, estilo y naturaleza artística: Alina Castro, *Acerca del estilo de creación en la obra de Gisela Hernández*, trabajo de diploma (inédito), Instituto Superior de Arte, La Habana, 1989-1990; Marta Rodríguez Cuervo, *Trayecto de lo cubano en un espacio de*

tiempo, tesis de doctorado (inédita), Moscú, URSS, diciembre, 1990; Marta Rodríguez Cuervo, *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea (1947-1980)*, tesis de doctorado, Arte III, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2002; José Amer Rodríguez, *La obra pianística de Gisela Hernández*, trabajo de diploma (inédito), Instituto Superior de Arte, La Habana, 1981-1982; José Amer Rodríguez, *Catálogos de compositores: Harold Gramatges*, Ediciones y Publicaciones Fundación Autor, SGAE, Madrid, 1996; José Ardévol, *Introducción a Cuba: La Música*, Instituto del Libro, La Habana, 1969; Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946; Zoila Gómez y Victoria Eli, *Música latinoamericana y caribeña*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1995; Edgardo Martín, *Panorama histórico de la música en Cuba*, Editora Universidad de La Habana, 1971; Mayra Martínez, “Móviles de Gramatges”, en revista *Revolución y Cultura*, N° 9, La Habana, septiembre, 1987; Leonardo Acosta, “La música en defensa del hombre” (entrevista a Harold Gramatges), en revista *Revolución y Cultura*, N° 52-53-54, La Habana, Edición trimestral, diciembre, enero, febrero, 1976-1977.

A las fuentes bibliográficas consultadas y al análisis musicológico se unieron entrevistas personales a intérpretes vinculados directamente al repertorio analizado. Asimismo en conversaciones informales con el compositor Harold Gramatges fue posible conocer de manera directa su experiencia y pensamiento compositivos. La conjunción resultante entre procedimientos teóricos y las vivencias artísticas nutrieron en todo momento este trabajo de investigación.

CAPÍTULO I

ASPECTOS DE INTERÉS SOBRE LA CULTURA MUSICAL DE CUBA

LAS INTERCONEXIONES CULTURALES

El resultado de la afluencia y confluencia de dos culturas fundamentales: la hispánica y la africana, la primera producto de la colonización de Cuba por España y la segunda consecuencia de la trata de negros esclavos sustraídos del continente africano, ambas vinculadas a los procesos migratorios procedentes de otras áreas geográficas de Europa, Asia, el continente americano y las islas adyacentes al Caribe, definen la cultura cubana. La convivencia multirracial y multicultural, tras un largo proceso de reciprocidad y sincretismo, dieron lugar a una cultura mestiza, vigorosa, con una auténtica y marcada identidad nacional que la hacen única e inconfundible.

En el proceso de concreción de la cultura cubana debe destacarse la significativa presencia de las agrupaciones religiosas, pertenecientes a una misma etnia, población o procedencia, de negros africanos y sus descendientes criollos, esclavos o libres, denominadas cabildos. Estas congregaciones permitieron conservar y restaurar las raíces socio-culturales que traían los negros africanos desde su región de origen e incorporar activamente, en dichas sociedades, al negro criollo como resultado legítimamente nacional.

Incentivada por la Revolución Francesa, el 14 de agosto de 1791 es proclamado por muchos historiadores el punto de partida de la Revolución de Haití, tras una celebración religiosa ofrecida por el sacerdote vudú Boukman en la que abogaba por la abolición soberana de la esclavitud. Este pronunciamiento se materializó el 22 de agosto de 1791 con el estallido de una rebelión, al norte de la colonia francesa de Saint-Domingue¹ encabezada por Boukman. Esta convulsión

¹ Saint-Domingue fue el nombre con el que se identificó el actual territorio de Haití en el período de su permanencia como colonia francesa, vigente hasta la declaración de su independencia el 1 de enero de 1804. Su primer gobernante Jean Jacques Dessalines, sustituyó el nombre heredado de la dominación francesa por el que se conserva en la actualidad.

histórica trajo como consecuencia la huida de los colonos franceses y sus esclavos haitianos a las costas de Cuba, estableciéndose geográficamente en la zona oriental de la isla. De esta manera se manifiesta uno de los precedentes en la gestación de la cultura musical cubana: las sociedades de tumba francesa. Estas agrupaciones, integradas por los negros haitianos llegados a Cuba, reconstruyeron las fiestas denominadas de igual manera que dicho colectivo, organizándose conforme a las congregaciones de los cabildos. Las células motivico-rítmicas de los toques de la tumba francesa, se consideran antecedentes genéricos directos de la rumba cubana en particular de la especie llamada guaguancó. Debe subrayarse que la rumba es uno de los géneros de canto y baile más extendidos en el país.

En la *Gazeta de Antropología*, Nº 10, Universidad de Granada, 1993, la musicóloga cubana María Teresa Linares, precisa la expresión músico-danzable de las sociedades de tumba francesa con la siguiente definición:

Tumba francesa es el apelativo que se da a unos tambores y por extensión a ciertos bailes y cantos... en los que se canta y baila a imitación del más elegante francés *petit maître*... El baile francés era para ellos [los esclavos] una expresión de rango social. Era baile negro pero no africano, baile cortesano criollo, cruzado, típico de Haití que se envanecía de decirse francés... En las actuales tumbas francesas aún se conserva cierto viejo aire de alcurnia [...]

Los tambores son ejecutados por tamboreros llamados *tambuyé* en créole francés. Cada tambor lleva un nombre particular: *catá*, *bulá*, *premier* y *second*. Se tensan sus parches por medio de unas cuerdas que parten de un aro que bordea el cuero, las que son haladas por unos tarugos ganchudos que penetran en el cuerpo del tambor, a base de golpes con una maza de madera.

El orden de la fiesta lo establecen las más altas jerarquías de la sociedad. El mayor y mayora de plaza a veces son los que inician el canto, en créole, se incorpora el *catá*, tambor idiófono, el *bulá*, el *premier* y la *tambora*.²

² Linares, María Teresa. *La santería en Cuba*. *Gazeta de Antropología*, 1993, 10, artículo 09. http://www.ugr.es/~pwlac/G10_09Maria_Teresa_Linares.html [Consultado: 11 de marzo, 2004].



Ejemplo de combinatorias rítmicas, en ocasiones permutables, presentes en los toques de tumba francesa; concluyentes en el florecimiento de géneros legítimamente cubanos. (Transcripción del autor).

Cuba, desde el siglo XVI, por sus favorables características histórico-geográficas en el itinerario trasatlántico de España hacia América, y en consecuencia directa de la conquista y colonización, disfrutó de la enriquecedora reciprocidad cultural de las emigraciones de Andalucía, Extremadura, las dos Castillas y el Reino de León. Estos asentamientos se produjeron inicialmente en la demarcación urbana, viéndose obligados por la diversificación y saturación agraria en las ciudades, a replegarse a las zonas rurales de la isla en busca de trabajo, principalmente en las plantaciones de tabaco. De este fructífero proceso de transculturación nace una de las expresiones musicales más genuinas del campesino cubano: el punto cubano o punto guajiro. Este género vocal-instrumental de marcado antecedente hispánico, se ubica principalmente en la zona centro-occidental del país. Sus diversas variantes están diferenciadas por rasgos del estilo interpretativo y por la organización estructural de sus secciones o partes. Estas disimilitudes quedan prescritas, esencialmente, por la demarcación geográfica: punto libre o a placer³ (pinareño o vueltabajero⁴): localizado en la región occidental del país, se estructura como tonada sin estribillo; tonada en

³ Denominación referida a la flexibilidad métrico-interpretativa.

⁴ Término referido a los valles de Vueltabajo, actuales provincias de Pinar del Río y Artemisa en las que se cultiva el denominado tabaco de Vueltabajo.

modo menor o Carvajal; punto fijo: propio de la región central, se estructura como tonada con estribillo; tonada espirituana; punto cruzado: reconocido claramente por la incorporación de la síncopa en el tratamiento melódico; seguidilla y parranda. Estos antecedentes propiciaron gestos y trazos marcadamente cubanos, determinantes en la gestación y acontecer de diversos géneros y formas musicales auténticamente nacionales.

La décima espinela fue la estructura poética elegida, por excelencia, para el canto del campesino cubano. Integrada por dos redondillas octosílabas abrazadas, se remite a la métrica tradicional española en la que los cuatro primeros versos, abba, son enlazados con los dos siguientes que reiteran la última rima de la cuarteta inicial y la primera de la redondilla conclusiva: abba-ac-cddc. Esta organización lírica fue el vínculo expresivo idóneo para describir la continuidad cíclica de la tonada campesina; las décimas relacionadas entre sí acontecían periódicamente engarzadas por interludios instrumentales, breves, recurriendo cada sección o parte a una conclusión imperfecta a modo de semicadencia (V grado), incitando así a la repentización y continuidad de la controversia o el diálogo.

El punto cubano no ha sido muy arraigado en las provincias más orientales. Allí se ha cultivado el son montuno, sobre todo en las zonas montañosas y en la cuenca del río Cauto. Este es un género de canto y danza que sintetiza elementos hispánicos –como la décima, la copla octosílabo y el tres, guitarra o acordeón–, con instrumentos de percusión que integran un trío o cuarteto, y su estructura es a base de alternancia de solo y coro, presentes siempre en los géneros de origen africano (Linares, 1999: 50).

expresión musical textual, tomada de la sección danzable del punto guajiro o punto cubano.



alternancia de las acentuaciones métricas propias de la guajira.



cadencia resolutive en la dominante (semicadencia).



molto ritenuto

ff

Ejemplo del *Zapateo cubano* para piano de Gisela Hernández, en el que la compositora se remite directamente a las fuentes inmediatas de la música tradicional del campesino cubano. El carácter y movimiento danzable de la subdivisión ternaria, la alternancia de las acentuaciones derivadas del 6/8 y el 3/4, y el principio conclusivo de semicadencia evidencian los rasgos esenciales de este género.⁵

LO MÚSICO-DANZARIO EN EL SALÓN BURGUÉS

El salón fue otro espacio de gran interés para la creación y divulgación de géneros reconocidos posteriormente como cubanos. Las noticias más ciertas llevan al siglo XVIII, donde el repertorioailable era visible. En este panorama aristocrático-burgués, cobra fuerza la presencia de la contradanza. Sobre su llegada a Cuba se considera que desde el propio siglo XVIII, esta danza de origen inglés, trasladada

⁵ Todos los ejemplos que acontecen en esta investigación han sido elaborados por el autor en el programa de edición musical FINALE, partiendo de las referencias editoriales existentes.

a Francia y ya en boga en España, era muy demandada, pero ya en su versión hispana. No obstante con la llegada a las costas orientales de Cuba, de los colonos franceses, sus esclavos y los negros libres, producto del movimiento revolucionario que aconteció en Haití a finales del citado siglo, se introduce en suelo cubano la contradanza francesa, la cual en fusión con la contradanza española y la *country-dance* importada por los ingleses durante la toma de la Habana en el año 1762, queda establecida como género en la primera mitad del siglo XIX en la isla. De esta pieza coreográfica de cuadros, devienen nuevos géneros como: la danza y el danzón, los cuales establecen los elementos esenciales de su origen popular en la música culta del salón burgués, convirtiéndose en el vínculo más importante entre la burguesía cubana y la clase humilde de la sociedad. Estos géneros coexistieron con danzas de origen europeo y de carácter cortesano como: minuets, gavotas, polkas y cuadrillas, en un contexto propiamente distinguido.

La figura de Manuel Saumell Robredo (1817–1870) está vinculada directamente al nacimiento y consolidación del nacionalismo musical en Cuba, él cubaniza el género de la contradanza⁶. Alejo Carpentier en su obra *La música en Cuba* destacó:

Su obra fue la de un “petit maître”, pero significa mucho dentro de la historia de los nacionalismos musicales de nuestro continente. Llena de hallazgos, esa obra trazó por vez primera el perfil exacto de lo criollo, creando un “clima” peculiar, una atmósfera melódica, harmónica, rítmica, que habría de perdurar en la producción de sus continuadores (Carpentier, 1946: 194).

⁶ La contradanza en sus inicios fue un géneroailable de carácter colectivo, con una estructura coreográfica predeterminada en cuatro pasos o cuadros fundamentales: paseo, cadena, sostenido y cedazo. Originaria de la contradanza inglesa del 1600, transferida a Francia, España, Italia, Alemania e introducida en Cuba alrededor del 1701 desde el salón peninsular, y por los colonos franceses llegados a Santiago de Cuba, en su huída de Haití, hacia el 1793, recibió su nomenclatura genérica de la fusión de los vocablos ingleses *country* (campo) y *dance* (danza). De su carácter inicial, colectivo, de baile de figuras, devino una interpretación danzable de parejas. Las células motívico-rítmicas presentes en las contradanzas de Saumell instituyen el elemento revelador de lo nacional, concluyentes en la concreción de la identidad musical cubana.

En las estructuras binarias simples a las que corresponden morfológicamente las contradanzas de Saumell, percibimos la preferencia del compositor por la continuidad de la tradición clásica al instaurar claramente el principio de contraste entre sus partes, adjudicándole a la sección A, en ocasiones, un refinado lirismo en contraposición al carácter danzable-agitado de B. Otras de sus miniaturas pianísticas recalcan con aroma dramático, solemne, casi trágico, la funcionalidad introductoria que otorga a la sección A, reservando la invariabilidad del carácter y patrones rítmicos (tresillos, cinquillos, síncopas) presentes en B, como elementos definitorios de lo nacional. Respondiendo a la esencia métrica ternaria y a su evolución a través de algunas de estas breves estructuras concebidas inicialmente en seis por ocho, es significativo puntualizar la importancia del fenómeno evolutivo de binarización experimentado en este género y determinante en la formación de un nuevo esquema rítmico, el de habanera, presente en géneros como el pasodoble, y el tango argentino.

En sus obras no sólo se confirma la excelencia e ingenio creativo, sino que fue la síntesis propulsora de los géneros que acontecieron en la vida musical ulterior de la isla. Sus contradanzas sustentaron el espíritu criollo e incentivaron los rasgos identitarios del sentir musical de la sociedad, propiciando, por primera vez en la historia de la música cubana, los preceptos distintivos de una identidad musical nacional.

A Don Julio Fontana
Ayes del Alma
 (Contradanza-Estudio)

Manuel Saumell Robredo
 (1817-1870)

Moderato il canto

Piano

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system contains a treble and bass staff. The tempo is marked 'Moderato il canto'. The key signature has one sharp (F#). The piece includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and triplet markings. There are also asterisks (*) and 'Rea' markings below the bass staff in several measures. The piece concludes with a 'D.C.' (Da Capo) instruction and a 'Fine' marking.

Ayes del alma, contradanza de Manuel Saumell Robredo con una organización binaria simple (A-B), en la que se evidencia el contraste entre sus secciones o partes: A (*lirico, cantabile, espressivo*), y B (danzable).

En el salón de baile se suscita un revelador espacio que va de la contradanza al danzón, y en el que este último evoluciona en una estructura similar al rondó con la inclusión de un segmento montunero (E), distintivo en el danzón de hoy: A-B-A-C-A-D-A-E (A-introducción que deviene en estribillo, B-desarrollo del primer tema, A-estribillo, C-desarrollo del segundo tema, A-estribillo, D-desarrollo ocasional de un tercer tema, A-estribillo y E-montuno).

En contextos urbanos, ya en el salón o bien en el teatro, este último también significativo para la creación y difusión de la música, destacaron otros nombres de relevante importancia en el transcurso de este proceso histórico del XIX, lo son: Cristóbal Martínez Corres (La Habana, 1822 – Génova, Italia 1842), fue el primer cubano que abordó el género operístico; Laureano Fuentes Matons (Santiago de Cuba, 1825 – 1898), desarrolló en su ciudad natal una intensa y activa vida musical; Nicolás Ruiz Espadero (La Habana, 1832 – 1890), difundido en Europa y América por el pianista Louis Moreau Gottschalk editor de algunas de sus obras en Francia y España y Gaspar Villate (La Habana, 1851 – 1891), el más destacado representante de la ópera cubana en el siglo XIX, entre las que se encuentran: *Zilia* (Teatro Italiano, París, 1877), *La zarina en La Habana* (Teatro Italiano, París, 1880) y *Baltasar* (Teatro Real, Madrid, 1885).

La culminación de este destacado período histórico estuvo representado por la figura de Ignacio Cervantes (La Habana, 1847 – 1905), continuador cronológico de Manuel Saumell, y eje concluyente en el trayecto de gestación identitaria. Las danzas de Ignacio Cervantes, junto a las contradanzas de Manuel Saumell, constituyen la expresión más refinada y culta de la creación pianística del siglo XIX en Cuba.



Retrato de Ignacio Cervantes, obsequio de la *Fotografía de S. A. Cohner*, (O'Reilly 62, La Habana), para ilustrar la invitación del *Círculo Habanero* a la velada en homenaje al referido pianista y compositor, el 18 de julio de 1887 en el Teatro Tacón de La Habana – en la actualidad Teatro García Lorca: “El Círculo Habanero se complace en invitar a todos nuestros lectores (y muy especialmente a las damas habaneras que engalanan sus fiestas) a la velada que el próximo 18 de julio de este año de 1887 ofrecerá en homenaje a nuestro ilustre compositor y pianista, el señor Ignacio Cervantes” (Crónica adjunta a dicha invitación).

Invitación

Moderato con espressione

Piano

p *cresc.* *f*

A tempo

ten. *rit.* *sub. p* *cresc. poco a poco* *ten.*

f *mp*

Poco più mosso

p molto cresc. *f rit. e dim.* *f*

Animato

mf *rit. e cresc.* *mf*

sf *p (sonoro)*

Invitación, danza de Ignacio Cervantes estructurada en dos secciones justamente diferenciadas: A-B, *Moderato con espressione*, y *Poco più mosso* respectivamente.

En este lapso en el que coexisten la música de salón, la música de cámara, la zarzuela, el teatro bufo, la ópera y el revolucionario auge del virtuosismo técnico proveniente de la liberación de los sentimientos sobre la razón, propios del “idílico” Romanticismo que irrumpía en Europa, Cuba tuvo el privilegio de contar con intérpretes de altísimo renombre internacional, como los violinistas Rafael Díaz Albertini, José Domingo Bousquet, Claudio Brindis de Salas (el famoso “Rey de las octavas”), José White, y los pianistas Pablo Desvernine y Fernando Arizti.

LA CANCIÓN DE CONCIERTO Y LA TRADICIÓN LÍRICO-TEATRAL

Dada la vinculación del *lied* o canción en nuestro tema de estudio, ha de destacarse que el compositor que marca el inicio de la tradición liderística cubana, considerado así el primero en cultivar este género en la isla, fue José Manuel Jiménez Berroa (Trinidad, Las Villas, 1851 – Hamburgo, 1918).

De formación privilegiada como intérprete del piano en Leipzig y en París, se establece definitivamente en Hamburgo (1890), como el primer profesor negro, catedrático de piano, en el Conservatorio Real de dicha ciudad. La presencia de la escuela alemana de composición en su formación académica fue concluyente en su producción de canciones. La evolución armónico-estructural acontecida en el siglo XIX y las influencias de Robert Schumann y Richard Wagner determinaron, en gran medida, rasgos esenciales en su estilo compositivo. Los cromatismos en la elaboración melódica vinculados al enriquecimiento de las funciones armónico-tradicionales distinguieron esa libertad íntima que encontró el compositor en las pequeñas formas. Refiriéndose a las capacidades técnico-compositivas y estilo del compositor, Edgardo Martín en su *Panorama histórico de la música en Cuba* citó:

Como compositor, Jiménez hizo música dentro de sólida técnica y fino estilo, siendo el primer cubano que escribió *Lieder*. Por excepción, lo cubano se filtra en alguna de sus obras. Entre estas hay que mencionar un concierto para piano y orquesta, un “Estudio Sinfónico”, composiciones para piano, de muy diversas orientaciones estéticas, y cierto número de canciones (Martín, 1971: 74-75).

Independientemente de haber cultivado el género sinfónico, su obra vocal y pianística ocupan la mayor parte de su catálogo, entre ellas se encuentran: *Álbum de cinco canciones* (soprano y piano): “Las ondinas”, “Amor”, “Crepúsculo”, “Flor de Sirpe”, “El Simoun”, “La Habana”, y *Homenaje a Milanés, Vals caprice, Jota aragonesa, Solitude y Polonesa* (piano solo). Su lugar en la historia de la música cubana, no sólo está alcanzado por la brillante carrera que desarrolló como intérprete del piano, sino también por ser el primer compositor profesional en gestar, cultivar y propagar la creación del *lied* en su esencia y forma fuera de su contexto original, transferido a un medio socio-cultural diferente, a Cuba. La hostilidad inducida por los prejuicios raciales de la burguesía criolla de su entorno, condujeron al destierro voluntario de Lico Jiménez, que estableció su residencia definitiva en Hamburgo, en el año 1890. El novelista y musicólogo cubano Alejo Carpentier en su libro *La música en Cuba* refirió que:

[...] Jiménez, que conocía a fondo los procedimientos de Schumann, de Liszt, se muestra siempre ingenioso en cuanto a escritura. [...] Con El Azra, El amor, y Crepúsculo, fue el primer músico cubano en abordar el *lied*. Lo mejor de su producción está en su Valse caprice, Solitude, Elegía, Murmullo del céfiro (Carpentier, 1946: 272).

Un elemento visible de la influencia del *lied* alemán en la evolución y recepción del género en la isla, fue la utilización de la fuente poético-romántica alemana; en ocasiones conservando la lengua original de los textos, y en otras recurriendo a traducciones e interpretaciones poéticas de los mismos.

La obra lírica *Der Asra*⁷, de Christian Johann Heinrich Heine (Düsseldorf, 13 de diciembre de 1797 - París, 17 de febrero de 1856), uno de los más destacados poetas y periodistas alemanes del siglo XIX, fue traducida al castellano por José Manuel Jiménez Berroa (Lico Jiménez) para la creación de su obra homónima. La jerarquía piramidal de la sociedad, el estrecho vínculo entre el

⁷ Vocablo referido a un grupo étnico árabe aludido por Stendhal en su ensayo filosófico *De l'amour* (1822), citado por Christian Johann Heinrich Heine en su obra *Der Asra* publicada en el año 1851. Al ser este un vocablo no occidental aparece reseñado en otras fuentes con alguna variación ortográfica.

amor y la muerte a través de la conexión del hombre con la naturaleza fueron los significantes que inspiraron al compositor la concepción de una de sus páginas más interpretadas.

Der Asra

(Heinrich Heine, 1797-1856)

*Täglich ging die wunderschöne
Sultanstochter auf und nieder
Um die Abendzeit am Springbrunn,
Wo die weissen Wasser plätschern.*

*Täglich stand der junge Sklave
Um die Abendzeit am Springbrunn,
Wo die weissen Wasser plätschern;
Täglich ward er bleich und bleicher.*

*Eines Abends trat die Fürstin
Auf ihn zu mit raschen Worten:
Deinen Namen will ich wissen,
Deine Heimat, deine Sippschaft!*

*Und der Sklave sprach: Ich heisse
Mohamet, ich bin aus Yemmen,
Und mein Stamm sind jene Asra,
Welche sterben, wenn sie lieben.*

El Asra

(Traducción: Lico Jiménez)

*Todos los días de tarde,
La hija del Sultán hermosa,
Iba a la límpida fuente,
Que murmura quejumbrosa.*

*Y también todas las tardes,
Junto al agua que gemía
Se hallaba un joven esclavo,
Más lívido cada día.*

*Una tarde la princesa,
Le dijo en rápido acento:
¡Tu Patria, tu nombre y tribu,
Quiero saber al momento!*

*Respondió el esclavo: El Yemen,
Mi patria, Mohamed me llamo,
Y de esos Asras desciendo,
Que se mueren cuando aman.*

El Asra

Textos: Heinrich Heine
(1797-1856)

Lico Jiménez
(1855-1917)

Andante

voz

To - dos los dí - as de tar - de, la hi - ja del Sul - tán her -

mp

Piano

p

mo - sa, i - ba la lim - pi - da fuen - te, que mur - mu - ra que - jum -

mf

Pno.

mf

bro - sa. Y tam - bién to - das las tar - des, jun - to al a - gua que ge

mp

Pno.

p

El Asra (fragmento), *lied* del compositor cubano Lico Jiménez precursor del citado género en la isla.

Dentro de la creación en el género lírico, el desarrollo musical europeo alcanzado en el siglo XIX se hizo constatar en la primera ópera escrita en Cuba con valores legítimamente identitarios: *La esclava*, de José Mauri (Valencia,

España, 1855 – La Habana, 1937). Estrenada en La Habana en el año 1921, fue la primera obra dramático-musical en introducir en su estructura géneros de arraigo nacional como el danzón, la criolla, la rumba y la habanera. Su catálogo abarcó el género sinfónico, con obras representativas como: *Suite orquestal*, *Serenata de Don Quijote a Dulcinea*, y *Locura y grandeza de Don Quijote*, siendo la canción el género más significativo de su producción musical. La experiencia en el mundo escénico a través de zarzuelas y operetas: *El barberillo de Jesús María*, *El sombrero de Felipe II*, *Globos y dirigibles*, *La domadora*, *La mujer del día*, *Los efectos del can-cán*, *Lucas Gómez*, *Lucrezia Borgia*, *Martes trece*, *Monomanía teatral*, *Natales de Doña Chumba*, y *Seguridad personal*, lo convierten en un genuino representante de los rasgos constitutivos de la música cubana en las primeras décadas del siglo XX.

Otro reconocido compositor, exponente de la práctica liderística en la primera mitad del siglo XX en Cuba fue Eduardo Sánchez de Fuentes (La Habana, 1874-1944), que otorgó a la habanera una distinción individual e independiente de la contradanza. Conocedor del pasado y de la tradición, sus canciones constituyen el núcleo más significativo de su producción compositiva, herencia destacada por la intuición y voluntad creadora. Refiriéndose a Sánchez de Fuentes, Carpentier argumentó:

... su abundancia y continuidad constituyeron un excepcional alarde de voluntad creadora, en época que no contaba con grandes medios de ejecución musical, poniendo de relieve una serie de problemas cuya solución negativa cerró caminos peligrosos (Carpentier, 1946: 282).

En la extensa obra vocal, de cámara y pianística de Joaquín Nin Castellanos (La Habana, 1879 – 1949), en cambio, se puede apreciar un efusivo nacionalismo hispano derivado, principalmente, de su interés histórico por el barroco español, acompañado por el notable influjo del impresionismo francés. Su mérito residió en la edición y difusión del legado musical español de siglos anteriores, centrando su atención en las sonatas para clave de Antonio Soler y Ramos (Olot, 1729 – San Lorenzo de El Escorial, 1783).

Muchos de los compositores que desarrollaron su obra en la primera mitad del siglo XX en Cuba, tuvieron un estrecho vínculo identitario con sus predecesores del siglo XIX y con los géneros nacidos del entorno popular. Convergiendo con la cronología liderística, acontece la zarzuela con auténticos exponentes que describieron a través de este medio músico-teatral los sucesos más significativos del presente y del pasado colonial. En este espacio escénico, revelador de la identidad cubana, irrumpen los catálogos de Gonzalo Roig (La Habana, 1890 –1970), Ernesto Lecuona (La Habana, 1896 – Islas Canarias, 1963) y Rodrigo Prats (Sagua La Grande, Las Villas, 1909 – La Habana, 1980). Las células motívico-rítmicas de la contradanza, el danzón, la clave, la guajira y la criolla son los rasgos que unifican el sentir identitario de estos autores. Cabe destacar el estreno de la zarzuela *Cecilia Valdés*, creada y dirigida por el propio Roig en el año 1932, reconocida como una de las obras más representativa de los valores nacionales y del teatro lírico cubano.

Tanto Roig como Lecuona cuentan con un extenso catálogo de canciones, muchas de ellas destacadas en el ámbito internacional, como: *Quiéreme mucho* (Roig) y *Siboney* (Lecuona). Este último es el compositor cubano más popular fuera de la isla, autor de las zarzuelas *María la O* y *Rosa la China*, aunque es importante subrayar que su producción para piano es de considerable repercusión en el ámbito pedagógico e interpretativo en Cuba y América Latina. Con las zarzuelas *María Belén Chacón* y *Amalia Batista*, Rodrigo Prats se convierte en el continuador de la obra de Gonzalo Roig y Ernesto Lecuona.

Impulsada por la presencia directa del *lied* alemán e influjos del romanticismo europeo, la canción cubana de concierto inicia su recorrido de elocuencia identitaria en el siglo XIX. La presencia de los antecedentes culturales más significativos: el hispánico y el africano sustentan este sentir común, en el que comparecen diversidad de géneros desarrollados en la campaña cubana y en el entorno urbano. Referidos al inicio de este capítulo la guajira y la criolla, que comparten semejanzas e idénticas temáticas enmarcadas en márgenes bucólicos e idílicos del campesino cubano, fueron cultivados por destacados compositores entre los que aparecen: Luis Casas Romero (Camagüey, 1882-La Habana, 1950),

Jorge Anckermann (La Habana, 1877-1941), Sindo Garay (Santiago de Cuba, 1867-La Habana, 1968), Alberto Villalón (Santiago de Cuba, 1882-La Habana, 1955) y Gonzalo Roig. El musicólogo cubano Argeliers León, señaló que:

[...], las criollas recurrieron a líneas melódicas más fluidas y a una superposición del seis por ocho sobre un acompañamiento marcadamente en tres por cuatro.

Además de servirse de estos caracteres que se tomaban de la canción (la forma) y la combinación del compás de seis por ocho con el de tres por cuatro y de los giros acompañantes de la guitarra, que ciertamente se cogían de la música del campesino, las guajiras y las criollas recurrían al empleo de la semicadencia (tónica-dominante), como tenue influencia del modalismo del canto del campesino (León, 1981: 188-192).

DEL SON POPULAR AL ÁMBITO ACADÉMICO

La vitalidad y la energía rítmica del antecedente africano, es perceptible en el resultado de síntesis sincrética en conjunción con el precedente hispánico: el complejo del son, géneroailable, en el que predomina la alternancia copla-estribillo, con una marcada presencia de síncopas, anticipación de los bajos, y un expansivo sentido improvisatorio. La fusión de la guajira y el son origina una nueva modalidad genérica denominada guajira-son. Estos vínculos quedan reflejados en la evolución de la canción a lo largo del siglo XX, explícitos en las obras de los compositores más representativos de este género en la isla.

Lo son en la música cubana sinfónica y de cámara le debe tanto a Guillén como a los sones que hicieron eclosión por los años 20, y que rápidamente envejecieron, lo que permitió a los músicos que partían de Roldán y Caturla sentirse rescatadores de elementos tradicionales cubanos, a sólo unos treinta años del auge del son en La Habana. Ciertamente que Caturla, con la Berceuse campesina, y Carlos Borbolla con sus sones, picaban más a lo hondo en lo tradicional de lo son y encontraron, en sones montunos de Oriente, elementos para trabajar lo son (León, 1981: 130).

De esta manera el son cubano fue trasladado a la música de cámara y sinfónica por los compositores de la vanguardia del siglo XX en Cuba, esta vez, no como género popular-ailable, sino como concepto de identidad socio-cultural.

Mari-Isabel

(Poemas afrocubanos)

Texto: Alejo Carpentier

Alejandro García Caturla

Andantino con moto ♩ = 80

Piano

voz

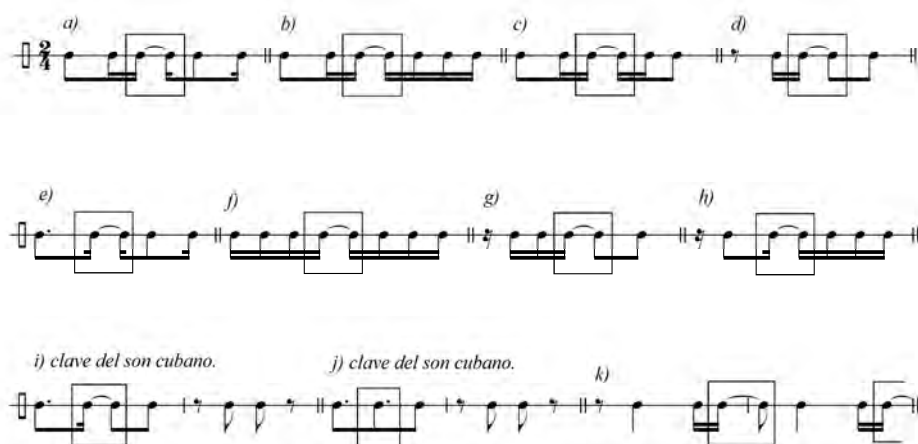
Pno.

El so-lar — se ha dor-mi-do ba-jo su man-to de te-jas. —

Sue-ño, ca-lor —

En *Mari-Isabel* de García Caturla y Carpentier es perceptible la combinatoria sincopada de las diversas variantes de la célula motívico-rítmica del son. Estas células tienen un extenso margen de variabilidad en sus diseños, siempre que conserven los desplazamientos métricos característicos del género:

Desplazamientos de las acentuaciones métricas en diversas variantes motivico-rítmicas del son.



Volviendo al ámbito profesional de concierto, hallamos entre los antecesores inmediatos a Gisela Hernández y Harold Gramatges, a los compositores: Amadeo Roldán (París, 1900-La Habana, 1939), y Alejandro García Caturla (Remedios, Villa Clara, 1906-1940). Tras su llegada a Cuba procedente de Madrid, Amadeo Roldán desarrolló una activa e intensa labor creadora, en la que presencias y raíces de origen africano determinaron su particular y renovadora proyección compositiva. En el año 1925 estrenó, con la Orquesta Filarmónica de La Habana (fundada en el 1924), su *Obertura sobre temas cubanos*, obra a la que incorporó instrumentos de percusión afrocubana para subrayar la presencia identitaria de ascendencia africana y propulsar la concreción de la identidad nacional en un nuevo acontecer histórico-musical.

Solidificando sus técnicas compositivas en París (1928), bajo la guía de Nadia Boulanger, Alejandro García Caturla mostró sus obras en notables eventos del contexto musical europeo, como el Festival Sinfónico Iberoamericano de Barcelona en 1929. Su singularidad compositiva radicó en unificar tradición y universalidad bajo el influjo de la vanguardia musical europea. Al recurrir al son como género esencial en la historia de la música cubana, fusionó el lirismo del campesino y la vitalidad rítmica del negro criollo en un núcleo indivisible. A través del trayecto de tan significativos compositores, Cuba se sitúa, visiblemente,

en los medios de la vanguardia americana y europea de la primera mitad del siglo XX.

La autenticidad y valor que le proporcionó Alejandro García Caturla al repertorio sinfónico de concierto, tras integrar en él las peculiaridades y atributos del sentir socio-cultural del negro cubano, fue un acto de legitimación histórica del antecedente africano en la consolidación de la identidad nacional. La vitalidad, exuberancia y colorido de su esencia cultural aportó la frescura necesaria para despertar los sentidos en la gestación y devenir de un nuevo repertorio sinfónico. La legitimidad de la génesis ancestral afrocubana en fusión con el antecedente hispánico suscitó géneros de auténtica cubanía, distintivos y reconocibles en el panorama compositivo internacional. De aquí nació *Bito Manué* (1930), canción para soprano y piano inspirada en la obra homónima de Nicolás Guillén, perteneciente al libro *Motivos de son* (1930).

En una de las asiduas correspondencias entre Amadeo Roldán y el compositor estadounidense Henry Cowell (1897-1965), correspondiente a la década de 1930, Roldán ratifica con precisión su sentir americanista y los valores universales de su proyección estético-compositiva:

[...] Como músico americano, mis ideales son ante todo conseguir hacer un arte esencialmente americano, en un todo independiente del europeo, un arte nuestro, continental, digno de ser aceptado universalmente, no por el caudal de exotismo que en él pueda haber [...], sino por su importancia intrínseca, por su valor en sí como obra de arte, [...] Arte nuevo, procedimientos nuevos, [...], modernidad, mejor dicho, actualidad en la sensibilidad y el lenguaje [...]⁸

Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla encontraron en el espacio de la vanguardia ese impulso de libertad que vincularon a un estilo propio, reconocido en las ramificaciones de la identidad. Las décadas veinte y treinta del siglo XX fueron el escenario vital y consecuente de esta integración. Una de las

⁸ Roldán, Amadeo: "Posición artística del compositor americano". En: Cowell, Henry: *American Composers on American Music*. Stanford University Press, 1993.

vertientes de significativa repercusión en dicho trayecto, fue el *afrocubanismo*⁹. Alejo Carpentier en su obra *La música en Cuba*, reflexionando en torno a la trascendencia del estilo de Alejandro García Caturla, comentó:

[...] comenzó a expresarse en un lenguaje nutrido por raíces negras [...], teniendo un verdadero amor por Saumell y por Cervantes. Le atraía poderosamente aquella música, hecha de una lenta fusión de elementos clásicos, de temas franceses, de remembranzas tonadillescas, con ritmos negroides forjados en América [...]

[...]

Cuando Caturla compuso *La Rumba*, no quiso un movimiento rítmico para orquesta, una *rumba* cualquiera, que pudiera ser la primera de una serie: pensó en *La Rumba*, en el espíritu de la *rumba*, de todas las *rumbas* que se escucharon en Cuba, desde la llegada de los primeros negros. No pretendió especular con un ritmo, llevándolo en *crescendo* hasta el final, de acuerdo con una fórmula de la que se ha abusado mucho desde hace veinte años. Por el contrario. Desde la introducción, extrañamente confiada a las maderas graves, procedió por súbitos impulsos, por progresiones rápidas y violentas, con vaivén de marejada, donde todos los ritmos del género se inscribían, se invertían, se trituraban. No eran esos ritmos, en sí, los que le interesaban, sino una trepidación general, una serie de ráfagas sonoras, que tradujeran, en una visión total, la esencia de la rumba (Carpentier, 1946: 320-321).

⁹ Corriente sociológica, humanista y estética representada por la más significativa intelectualidad cubana de las décadas del veinte y treinta del siglo XX en Cuba. Revalorizó la vertiente negra del folclore cubano, constituyendo un eje recurrente de marcada trascendencia en ensayos musicológicos, la lírica, la narrativa, la pintura y la música. El contexto socio-cultural, rasgos y valores del negro en su más amplia expresión, propiciaron el encuentro definitorio de una manifestación legítima en identidad. Transcurriendo en paralelo al antecedente hispánico, ambos caminos propiciaron la eclosión concluyente de lo nacional.

En el espacio musical, la creación compositiva sinfónica y de cámara se caracterizó por la incorporación –por primera vez en la historia musical de Cuba– de instrumentos percutidos, propios del folclore de antecedente africano, sumados a la presencia rítmica intrínseca de sus bailes y cantos. Los géneros mestizos que emergen de este decisivo antecedente, adquirieron una marcada presencia en el contexto de la música profesional.

Fiesta Negra (fragmento). Obra sinfónica en la que Amadeo Roldán refleja una evidente plenitud de cubanía; síntesis de géneros, entonaciones y superposiciones métricas propias del folclore afrocubano, proyectadas en el contexto compositivo profesional.

En paralelo al trayecto compositivo de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla coexiste el Grupo Minorista (1923-1928), integrado por un reducido círculo de jóvenes intelectuales identificados con la impronta revolucionaria del colectivismo y la revalorización de los atributos identitarios. Este grupo proyectó en sus declaraciones la inminente necesidad de renovar, purificar y autenticar los valores nacionales en el mundo de la cultura y en el de las ideas. Encontrando en diversos medios de comunicación periodística el promotor idóneo de sus objetivos.

A pesar de ser una afiliación cuantitativamente reducida, simbolizaron el sentir mayoritario del pueblo, presentando, en 1927, una amplia declaración de principios ante la opinión pública, redactada por uno de sus miembros más representativo, el poeta Rubén Martínez Villena:

colectiva, o individualmente, sus verdaderos componentes han laborado y laboran: Por la revisión de los valores falsos y gastados; por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones; por la introducción y vulgarización en Cuba de la últimas doctrinas, teóricas y prácticas, artísticas y científicas; por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a cátedras; por la autonomía universitaria; por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui; contra las dictaduras políticas unipersonales en el mundo, en América; en Cuba; contra los desafueros de la pseudo-democracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno; en pro del mejoramiento del agricultor, del colono y el obrero en Cuba; por la cordialidad y la unión latinoamericana.¹⁰

La representación literaria de este grupo transitó, inicialmente, bajo el influjo estético posmodernista de célebres poetas como Amado Nervo, Julio Herrera Reissig y Rubén Darío, evolucionando hacia a una vanguardia marcada por la presencia de particularidades nacionales que activaron el comienzo de una transformación en todos los ámbitos de la sociedad y la cultura. Al minorismo

¹⁰ Referencia citada por el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba en el *Diccionario de la literatura cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980-1984, pp. 393-395.

pertenecieron ilustres figuras de la cultura cubana entre las que se encontraban Alejo Carpentier, Enrique Serpa, Jorge Mañach, Francisco Ichaso, Mariano Brull, Eduardo Abela, Regino Pedroso, Mariblanca Sabas Alomá, Rafael Esténger, Luis Gómez Wangüemert, Conrado Massaguer, Juan Antiga, Armando Maribona y Arturo Alfonso Roselló, entre otras.

A partir de este acontecimiento la intelectualidad adquirió un lugar significativo en la vida pública de la sociedad cubana, repercutiendo en la renovación del acontecer político y socio-cultural. Varios de los poetas que integraron esta organización, comprometidos con los ideales de la intelectualidad del momento, abandonaron la lírica para incursionar en la prosa literaria o periodística, fraguando a través de este género una dirección renovada y rigurosa en la toma de conciencia y compromiso de la responsabilidad necesaria, en todos los ámbitos de la sociedad, para conformar una identidad genuinamente nacional. Con la publicación, en 1928, de *La rumba* de José Zacarías Tallet, nace en Cuba la llamada poesía negra:

¡Zumba, mamá, la rumba y tambó!
¡Mabimba, mabomba, mabomba y bomgó!

¡Zumba, mamá, la rumba y tambó!
¡Mabimba, mabomba, mabomba y bomgó!

¡Cómo baila la rumba la negra Tomasa!
¡Cómo baila la rumba José Encarnación!

Ella mueve una pierna, ella mueve la otra,
él se estira, se encoge, dispara la grupa,
el vientre dispara, se agacha, camina,
sobre el uno y el otro talón.

¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui!

¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui!

[...]

La poesía moderna en Cuba, antología crítica, irrumpe en el año 1926 aunando en ella el trayecto lírico comprendido entre los años 1882 y 1925. Esta reveladora compilación poética estuvo al cuidado editorial de Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, ambos integrantes del Grupo Minorista. Refiriéndose a dicha recopilación poética, Juan Marinello, miembro del minorismo afirmó:

En la antología de Lizaso y Fernández de Castro se recoge precisamente el instante crucial. Los poetas que allí se llaman ‘los nuevos’ –Tallet, Rubiera, Avilés, Ramírez, María Villar Buceta, Serpa, Martínez Villena, Núñez Olano, Pedroso, los Loynaz- vacilan entre lo viejo y lo que va a llegar. Allí la novedad está más en el tono personal de algunos poetas que en su orientación...¹¹

Tras fundar la *Revista de Avance*¹², en 1927, y divulgar en ella la cosmología plástica de Wilfredo Lam, la poesía negra de Nicolás Guillén, la actualidad compositiva de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, y promover la primera exposición de arte moderno de Cuba, el Grupo Minorista comienza a experimentar una gradual dispersión de sus miembros hasta su disipación definitiva. Las asiduas persecuciones y represalias políticas a sus integrantes fueron las causas inmediatas que obstaculizaron la continuidad e

¹¹ Referencia citada en el blog *Literatura latinoamericana II*: http://www.cubaliteraria.cu/monografia/grupo_minorista/poesia.html [consultado: 20 de diciembre, 2010].

¹² Fundada en La Habana en el año 1927, la *Revista de Avance* fue un medio de comunicación trascendental en la expansión, principalmente, del conocimiento de la historia de la literatura cubana. Difundió los acontecimientos más significativos de las letras en el panorama internacional, las últimas tendencias o corrientes técnico-estéticas, la actualidad política, y divulgó las novedades creativas de la plástica cubana, la música y la literatura. Entre sus directores acontecieron Alejo Carpentier, Martín Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach, Juan Marinello, José Zacarías Tallet y Félix Lizaso, cesando sus publicaciones el 15 de septiembre de 1930 con el último número aparecido (50). La supuesta suspensión de los derechos constitucionales al libre pensamiento previstos por la dictadura imperante, la censura a la prensa y a la libertad de expresión fueron los detonantes inmediatos del cese definitivo de esta publicación periódica.

impulso de las actividades iniciadas por este colectivo, aconteciendo su desintegración en 1928. Sin embargo este grupo encontró cierta continuidad en la presencia de nuevos nombres, imprescindibles en la literatura cubana, como Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Eugenio Florit y Félix Pita Rodríguez que incentivaron los valores y atributos identitarios a través sus obras. De igual modo Amadeo Roldán, unido en cierta medida al minorismo e inmerso en su sentir nacional, prosiguió su legado creativo con obras representativas entre las que sobresalen: *Obertura sobre temas cubanos* (orquesta, 1925), *Tres pequeños poemas* (orquesta, 1926), *La rebambaramba* (orquesta, 1928), *Motivos de son* con textos de Nicolás Guillén (voz y piano; voz y conjunto instrumental, 1933), *El diablito baila* y *Canción de cuna del niño negro* (piano, 1937).

Roldán fue el primero en lograr la representación gráfica de los ritmos propios de los instrumentos de percusión cubana. Uno de sus aportes más trascendentales como compositor fue el tratamiento dado al grupo de esos instrumentos, el cual integró a la orquesta no como elemento de apoyo rítmico o tímbrico, sino como un nuevo sector orquestal; en cierto sentido, como un factor de continuidad en y por sí mismo (Ardévol, 1969: 79).

CAPÍTULO II

DOS NATURALEZAS CONVERGENTES: RENOVACIÓN MUSICAL Y ORÍGENES

EN TORNO AL GRUPO DE RENOVACIÓN MUSICAL (1943-1948)

A la obra creadora de Roldán y Caturla se unió la institucional y docente del compositor y director José Ardévol (Barcelona, España, 1911 - La Habana 1981). En el año 1934 fue fundada la Orquesta de Cámara de La Habana por dicho compositor, el cual había llegado a Cuba en 1930. Rápidamente desarrolló una activa labor musical y pedagógica, asumiendo la cátedra superior de composición en el Conservatorio Municipal de La Habana, tras la muerte de Amadeo Roldán. Entre los años 1942-1943, creó bajo el nombre de Grupo de Renovación Musical (1942-1948), un núcleo de jóvenes compositores posteriores a Roldán y Caturla, formados en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana, con el objetivo de integrar a Cuba dentro del marco musical contemporáneo internacional. Aunque en este grupo se gestaron obras con un lenguaje en esencia neoclásico, sus integrantes se acercaron de un modo u otro a la diversidad de direcciones estéticas acontecidas en los países de mayor actividad musical en Europa y América.

A lo anterior se sumó la necesidad de sus jóvenes integrantes de condensar el bagaje técnico a través del estudio del contrapunto y las formas musicales, y continuar el trayecto identitario que iniciaron Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. El objetivo fundamental del grupo se centralizó en revolucionar el medio musical cubano, libre de todo compromiso ideológico e incursionar en las estéticas más innovadoras de la vanguardia europea gestadas en París y Viena, para de este modo integrar los rasgos identitarios de sus realidades en el contexto compositivo internacional. Refiriéndose a la presencia del Grupo de Renovación Musical como centro de gravedad activo de la vida musical en la isla, y a su proyección universal, Edgardo Martín en su *Panorama histórico de la música en Cuba*, comentó:

La obra conjunta del Grupo de Renovación alertó a muchos compositores y músicos contemporáneos, que no formaron parte del mismo, y trascendió, por su propio peso, las fronteras nacionales, despertando el interés de colegas, musicógrafos y críticos. También fue combatida rudamente por generaciones posteriores, cuya acusación principal residía en la suposición de que el Grupo había preconizado *el nacionalismo*, o “un” nacionalismo cerrado, folklorizante, rezago de viejos tiempos americanos que en realidad debían quedar muy atrás (Martín, 1971: 134).

Para José Ardévol el nacionalismo era una seductora tentación, a la vez azarosa, que en cierto modo limitaba la universalidad del arte a un concepto regional exiguo, mínimo, reducido. Sin embargo, en algunas de sus obras compuestas en Cuba, queda plasmada una evidente presencia de gestos, rasgos, que revelan su integración y vínculo con el universo sonoro de la isla, asimilado por su sensibilidad y talento musical.

Y ciertamente, el complejo expresivo del son, por su riqueza de elementos componentes, le ha permitido, al compositor culto, crear con recursos de una expresión folklórica ampliamente desarrollada por el cubano, y tanto que sus componentes estilísticos continúan vigentes (León, 1981: 131).

Ej. J. Ardévol: Sonata para guitarra (tercer movimiento, fragmento)



El compositor Edgardo Martín en el citado libro *Panorama histórico de la música en Cuba*, refiriéndose a la transgresora labor de José Ardévol de incentivar, impulsar y renovar el contexto musical en Cuba, señaló:

Coincidente con Roldán y Caturla, en cuanto a la renovación integral del medio, en cuanto a la necesidad de poner la música cubana al día, y de enterarse de lo que sucedía en cualquier otro lugar, no participó del ideario nacionalista cubano; antes bien, predicaba y practicaba un universalismo abstracto, teñidos en sus obras juveniles de un hispanismo perfectamente natural a su origen y su formación, que en parte transfirió a sus discípulos. Contrario por principio a todo nacionalismo, alertaba a sus alumnos contra las limitaciones nacionalistas. Sin embargo, en algunas de sus obras compuestas en Cuba, apuntaban por aquí y por allá leves rasgos, que indicaban que el artista sensible no podía actuar de espaldas a un medio sonoro tan rico en sugerencias y con una materia prima que estaba lejos de quedar agotada en su explotación culta [...] (Martín, 1971: 131-132).

Hilario González (1920-1997), uno de los compositores más activo e ingenioso del Grupo de Renovación Musical, nunca asumió la limitación de desvincular a su pensamiento creador los rasgos definitorios de lo cubano. En el transcurso de su evolución y búsqueda estético-compositiva, escribió *Tres preludios en conga*¹³ (1938), obra exponente de la más auténtica cubanía. En ella el autor fusiona el carácter festivo de la conga con células motivico-rítmicas

¹³ La conga es un géneroailable-cantable asociado al fenómeno festivo-carnavalesco, coreográfico, de la comparsa. De carácter netamente masivo y popular, tuvo su origen en las festividades que les fueron concedidas a los negros esclavos durante el período de la dominación colonial de España en Cuba: festividad del Hábeas, los domingos, y esencialmente el Día de Reyes. Fue el acontecimiento socio-cultural-musical más importante, en aquel entonces, en contraposición a los bailes de salón de la acaudalada burguesía cubana. En los inicios de la República, sus textos se convirtieron en un auténtico mural de propaganda política, manipulado por los políticos en sus candidaturas electorales. Sus ritmos sincopados eran acentuados, de manera casi teatral, determinados por los pasos y gestos propios de la coreografía. Su estructura rítmica-base, en su desarrollo, derivó en diversas variantes, integradas en géneros posteriores. La organología instrumental estaba conformada por diversos tambores abarrilados de un solo parche (conga, tumbador y quinto), bombo, cencerros, sartenes y múltiples objetos de metal. En la evolución y procesos de transculturación que indudablemente enriqueció la música cubana, la corneta china originaria de las comparsas asiáticas, que arrollaban en la ciudad de La Habana, fue transportada a las comparsas de Santiago de Cuba, estableciéndose definitivamente como rasgo identificador de la conga santiaguera. El protagonismo de la corneta china estuvo determinado por el carácter improvisado y flexible del toque de llamada o anuncio introductorio, predecesor de la expresión danzable de la conga, sus entonaciones evidencian una relación interválica pentatónica condicionada por sus antecedentes originarios. Este género se fomentó y desarrolló notablemente en ciudades como Santiago de Cuba y La Habana. Por su carácter expansivo y popular tuvo una decisiva trascendencia en la formación de la identidad cubana.

derivadas de la tumba francesa para transferir al ámbito profesional de concierto su percepción renovada del género.

Ej. H. González: Tres preludios en conga (nº 2, introducción)

♩ = 108

Piano ***ff***

variante motivico-rítmica de la conga, derivada de la tumba francesa.

Pno.

Ej. Estructura rítmica-base de la conga y variantes rítmico-combinatorias (transcripción del autor).

a) estructura rítmica-base de la conga. b) variante rítmica sin ligadura.

c) variante derivada de los toques de la tumba francesa. d) variante combinatoria motivico-rítmica de la conga.

e) variante combinatoria motivico-rítmica de la conga. f) variante combinatoria motivico-rítmica de la conga.

Ej. Rasgos melódico-rítmicos atribuidos a la corneta china en la conga (transcripción del autor).



A raíz de las inquietudes y necesidades de los integrantes del Grupo de Renovación Musical de manifestar la legitimidad de sus raíces étnicas, José Ardévol impulsó el vínculo entre academicismo y cubanía en un contexto de reclamo y acentuada inspiración nacional. Esta acción le permitió originar un entorno de identidad y coexistencia generacional entre sus discípulos.

Diversas direcciones en la creación compositiva reflejaron de manera evolucionada la realidad y valores del folclore cubano, sin embargo otros continuaron fieles a los patrones y convenciones académicas conducidas por la guía de Ardévol. El estudio sistemático de “lo cubano” y sus raíces, fundamentado en la investigación etnomusicológica, fue desarrollado por Argeliers León, cuyos fundamentos instituyen en la actualidad una fuente de consulta imprescindible para el conocimiento de la historia musical cubana. En el caso de Edgardo Martín, se autoproclamó un ferviente exponente, y a la vez precursor, de la cubanía, mientras que Gisela Hernández y Harold Gramatges incursionaron en procedimientos técnico-estéticos diversos, asumiendo la fecundidad de las células y motivos rítmicos gestados en el trayecto de la historia musical de Cuba. Julián Orbón se nutrió del paisaje circundante y se erigió como un antecedente en las sucesivas generaciones de compositores.

Los compositores cubanos de la generación del Grupo descubrieron un autoengaño en ese abstraccionismo universalista, puesto que no existe una música universal, un estilo universal, sino obras de arte francesas, inglesas, alemanas, rusas, norteamericanas o italianas, que se universalizan por su gran calidad, por la importancia de su presencia como creaciones dentro de una cultura determinada (Martín, 1971: 135).

Una realidad histórica recurrente, es la desintegración o recesión de todo grupo o formación intelectual, ideológica o artística, en el preciso momento de alcanzar la realización de sus objetivos, el éxito o la derrota. Al referirse al Grupo de Renovación Musical, a través de un balance objetivo, a posteriori y en primera persona, Edgardo Martín revela la trascendencia de este eslabón histórico-compositivo en el recorrido musical de la isla:

- 1°. Había revalorado lo cubano musical y abierto las puertas a una cubanía amplia, materializada en diversos caminos creadores;
- 2°. Había fundado la necesidad de la creación de esencia cubana en base a técnicas sólidas y completas;
- 3°. Había combatido todo nacionalismo rapsodista, colorista, provinciano, anecdótico;
- 4°. Había formulado el principio de una música nacional-universal, fundamentada en el empleo propio de las grandes formas, instrumentales, vocales y mixtas; y
- 5°. Dejaba realizada una obra cubana y creadas las condiciones para el desarrollo ulterior y dialéctico de unos cuantos buenos compositores nacionales, integrantes de las generaciones siguientes (Martín, 1971: 134).

Harold Gramatges, Edgardo Martín, Julián Orbón, Argeliers León, Hilario González, Serafín Pro, Gisela Hernández, Juan Antonio Cámara, Dolores Torres, Virginia Fleites y su hermana, la pianista Margot Fleites, incorporaron elementos constitutivos del folclore -ampliamente desarrollados- a las grandes estructuras, y a la amplia selección de formatos instrumentales incursionados en sus producciones compositivas. Este sentimiento nacional, fundamentado a través de conceptos y criterios técnico-musicales de gran solidez fue, en gran medida, el eje vinculante entre los miembros de Renovación Musical. Todos ellos con plena vocación pedagógica, visto hoy su resultado en las generaciones de compositores

que representan a Cuba en el panorama internacional, proyectaron e integraron al país en un contexto universal de modernidad y vanguardia.

ORÍGENES, NÚCLEO DE LA INTELLECTUALIDAD CUBANA (1944-1956)

La interrelación del Grupo de Renovación Musical con otros núcleos intelectuales, instituciones y personalidades de reconocido prestigio nacional e internacional entre los que destacan: González Manticí, Félix Guerrero, Roberto Valdés Arnau (directores de orquesta), Nicolás Guillén (poeta), Alejo Carpentier (novelista), Fernando Ortiz (polígrafo), Carlos Rafael Rodríguez (político marxista y economista), el Lyceum de la Habana (centro cultural), la Sociedad de Conciertos de la Habana, la Sociedad de Música de Cámara de La Habana, y algunos intérpretes de acentuada notoriedad dentro y fuera de los márgenes regionales como la soprano Iris Burguet, condujo a un recíproco enriquecimiento y desarrollo del pensamiento socio-intelectual, sustentado bajo un denominador común: el pensamiento nacional colectivo.

Implica una gran responsabilidad historiográfica delimitar una generación o período histórico a la tradicional convención de un acontecimiento social o al año de nacimiento de un determinado grupo de creadores. A raíz de la primera publicación de la revista literaria *Orígenes*, en el año 1944, editada por José Lezama Lima (La Habana, 1910-*ibid*, 1976) y José Rodríguez Feo (La Habana, 1920-*ibid*, 1993), se gestó una inquieta e impetuosa actividad literaria en torno a dicha publicación, que reunió a jóvenes poetas de evidente talento y profundos conocimientos de la cultura universal. El principal nexo en este diverso grupo, en torno a *Orígenes*, fue el rechazo a los géneros literarios de la cultura cubana más divulgados en su contexto histórico: la poesía afrocubana, la poesía social y la poesía neorromántica, representadas respectivamente por Nicolás Guillén, Manuel Navarro Luna y José Ángel Buesa. Mostraron una marcada hostilidad a la inclusión en la lírica de temáticas anecdóticas, presuntuosas, facilistas, regionales, y aún con más ferviente aversión prohibieron abordar la materia política. Para José Lezama Lima *Orígenes* no podía compartir su sensibilidad e identificación

humana “con hombres y paisajes que ya no tenían para las siguientes generaciones la fascinación de la entrega decisiva a una obra y que sobrenadaban en las vastas demostraciones del periodismo o en la ganga mundana de la política positiva”.¹⁴

Lezama Lima consideraba que el único compromiso de un creador era con su obra, la más absoluta e incondicional entrega a una creación sincera e individual. Orígenes era “El Dorado”, la utopía que les había estado prohibida a los intelectuales de generaciones anteriores, que en palabras de Lezama Lima, habían sido “dañados para perseguirse a través del espejo del intelecto o de lo sensible”¹⁵. La reflexión filosófica, el lenguaje elevado, la especulación metafísica, la expectación mística, la espiritualidad profunda, fueron los aspectos referenciales en las obras de este singular grupo literario, que según Cintio Vitier, uno de sus más fervientes integrantes, el nexo fundamental de Orígenes era “la misma voluntad de cada uno de integrar sus intuiciones, sus posibles apoderamientos de lo desconocido, en un destino absoluto poético a partir de dos supuestos radicales: la experiencia (tanto vital como cultural) y la palabra (en su deseo de identificación simbólica con la realidad)”¹⁶. Orígenes se insertó en una larga tradición literaria que se remonta a *Espejo de paciencia* (1608), poema épico con fundamento histórico, de Silvestre de Balboa (Gran Canaria, 1563-Puerto Príncipe, ¿1647-1649?), para proseguir en la continuidad del legado histórico-literario.

En una recopilación de textos sobre José Lezama Lima, publicada en la revista *Casa de la Américas* (La Habana, 1970), aparece la entrevista “Interrogando a Lezama Lima”, realizada por Jean-Michel Fossey en el año 1968, en la que el poeta manifiesta ampliamente su valoración sobre las generaciones representativas de la creación literaria en Cuba:

¹⁴ Lezama Lima, José. «Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach», en Bohemia, La Habana, octubre de 1949. Recogida en: Lezama Lima, José. *Imagen y posibilidad* (antología de ensayos y artículos dispersos), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, pp. 184-191.

¹⁵ «Carta abierta a Jorge Mañach», *Imagen y posibilidad*, p. 189.

¹⁶ Vitier, Cintio, introducción a *Diez poetas cubanos. 1937-1947*, La Habana, Ediciones Orígenes, 1948, p. 5.

Creo que en Cuba ha habido una sola generación que haya sido creadora, que es la de José Martí. Después de Martí, los que seguimos trabajando en la cultura buscamos una posibilidad en el porvenir [...] Y más de una vez afirmé que Orígenes no era una generación, sino un estado poético que podía abarcar varias generaciones. En la vuelta a los orígenes encontrará orígenes nuevos.

Orígenes es algo más que una generación literaria o artística, es un estado organizado frente al tiempo... Será siempre, o intentará serlo en forma que por lo menos sus deseos sean a la postre sus realizaciones, un estado de concurrencia [...].¹⁷

El manifiesto estético-humanístico de Orígenes aparecía explícitamente reflejado, de cierto modo, en el segundo número de la revista *Verbum*, publicación predecesora de *Orígenes*, de la cual también formaba parte como miembro de su núcleo integrador José Lezama Lima. En un artículo crítico sobre la plástica cubana, en el que fue presentada una selección de notables pintores del momento: Arístides Fernández, Amelia Peláez, Gattorno, Fidelio Ponce, Carlos Enríquez, Víctor Manuel, Jorge Arche y Eduardo Abela, su autor, Guy Pérez Cisneros, refirió la inquietud de un determinado sector de intelectuales y creadores, él incluido, subrayando los aspectos determinantes y decisivos para la cohesión y estabilidad de una conciencia de identidad cultural nacional, auténtica y reveladora:

Derrotar todo intento artístico de tendencia política, pues en este momento toda tendencia política que no sea estrictamente nacional, está forzosamente equivocada y sólo nos puede conducir a una desaparición total [...] Alentar con celo todo lo que sea capaz de crear la sensibilidad nacional y desarrollar una cultura [...] Y este deber, por minúsculos que sean nuestros medios y nuestras fuerzas, trataremos de cumplirlo para que por fin, estas paredes históricas que nos rodean y que quizás avergüenzan mis palabras, lleguen a ser: la fragua de la nacionalidad cubana [...] (Pérez Cisneros, 1937:127).

¹⁷ Simón, Pedro, *Interrogando a Lezama Lima*. En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1970, pp. 11-41. En Editorial Anagrama, Cuadernos Anagrama, N° 25, Serie Literatura, Barcelona, 1971.

Para José Lezama Lima, director de *Orígenes* desde su primera publicación en 1944 junto a José Rodríguez Feo, la representación del “secreto de salvación” en el deseo de concretar el “mito de la insularidad” e incorporarlo como rasgo identitario de lo nacional, estaba en consonancia espiritual con los principios ideológicos por los que surge *Orígenes*.

Por divergencias entre sus directores, *Orígenes* sólo permanece hasta el año 1956. El conjunto singular de intelectuales allí reunidos concretó una direccionalidad reivindicadora de la realidad cultural cubana más allá de su propia dimensión, instituyendo un precedente integrador de talento literario y elevada calidad artística en la historia de las letras. No sólo fue un espacio editorial en el que coexistieron géneros literarios como la poesía, la narrativa, la crítica literaria, la estética y la filosofía, sino que fue un núcleo determinante que trascendió los límites editoriales para conformar un pensamiento y compromiso común: la defensa del espíritu e identidad nacional. En palabras del ensayista Virgilio López Lemus:

Valga notar que una de las justificaciones históricas de *Orígenes*, y uno de los componentes de las poéticas o conceptos de la poesía que presentan los creadores allí agrupables, fue el sentido de la identidad nacional, sostenido por lo cubano en la poesía [...] (López Lemus, 2008: 125).

La proyección de imágenes, resultado de la capacidad e ingenio de los creadores, propias de las esferas espacio-temporales a los que Lezama Lima conceptuó como “eras imaginarias”¹⁸, propulsó ampliamente la diversidad de miradas artístico-filosóficas reunidas en *Orígenes*. Esta congregación de sumas y espontaneidad hizo posible revelar muchos de los significados que autentificaron en gran medida un sentir único, el cubano. Sin embargo, en *Orígenes* se experimentó un sentimiento excluyente hacia la significativa vertiente afrocubana,

¹⁸ Definición lezamiana referida en su ensayo *Las Eras imaginarias*, Caracas, Editorial Fundamentos, 1971. En ella el poeta procesa una hipótesis en la que la visión colectiva de la sociedad como imagen poética en la historia, instituye el núcleo de la identidad cultural. Para Lezama Lima la historia de una cultura se construye a partir de los acontecimientos más relevantes e imperiosos (eras imaginarias), que se imponen en ella como imagen para perfilar su trayecto.

impidiendo, en cierta medida, aunar la diversidad de expresiones convergentes en la sociedad. De este modo queda explícita la innegable limitación de integración e igualdad social en sus ideales estéticos.

Wilfredo Lam inmerso en su interpretación de la realidad social del negro a través de la mitología-ritual afrocubana, asume esta vertiente como elemento significativo e integrador en su viaje por el mito de la insularidad, muy distante al que asiduamente hacía referencia José Lezama Lima. Sus orígenes proyectaron la realidad de su condición de mestizo a través de un lenguaje personal en el que reminiscencias cubistas y surrealistas coexisten en su universo real maravilloso. Incondicional a sus raíces y a su tierra le costó la depreciación y desafecto de Orígenes y sus contemporáneos. A pesar de la hostilidad circundante y el “destierro artístico” (voluntario), su excepcional ingenio creativo lo convirtió, sin duda alguna, en el pintor cubano más universal.

En una de mis habituales correspondencias y extendidas disertaciones con el maestro Harold Gramatges sobre el Grupo de Renovación Musical, Orígenes, y las relaciones, reflejos e intercambios que suscitó la vigorosa e inquietante intelectualidad cubana de la década de 1940 en la concreción y búsqueda de la realidad identitaria, el compositor reveló:

El vínculo entre el Grupo Orígenes y el Grupo de Renovación Musical fue en primer término un carácter intelectual de sus componentes, tanto los poetas como los músicos habían alcanzado un grado de madurez en sus expresiones artísticas. No hay que olvidar que Julián Orbón de indiscutible talento musical, era por así decirlo, “el compositor del Grupo Orígenes” al mismo tiempo personalidades como José Ardévol, Hilario González y algunos otros músicos notables colaboraban asiduamente en las publicaciones de *Orígenes*. Paralelamente a Orígenes existía vigente la revista *La Música*, órgano oficial del Conservatorio Provincial de Música bajo la dirección de Ithiel León, que también se nutría de importantes colaboraciones de personalidades ajenas al hecho musical.

Mirados hoy con perspectiva histórica se trataba de una cuestión generacional que alcanzaba su plenitud en el ámbito de la cultura en general.

Mirando hacia el pasado en mi trayectoria artística y parado hoy frente al espejo descubro una prevalencia estructural reconocida por la crítica contemporánea. Hasta aquí mi

vínculo espiritual con Orígenes tal vez influenciado por mi padre ilustre arquitecto que siempre me repetía “la arquitectura es la música petrificada.”¹⁹

Correspondido, en gran medida, por los vínculos que propulsó, gestionó y sufragó personalmente, José Rodríguez Feo logró que *Orígenes* se nutriera de la excepcionalidad artística de prestigiosas figuras literarias del selecto panorama internacional, tales como Virginia Woolf, Thomas Stearns Eliot, Wallace Stevens, Albert Camus, Louis de Aragón, Anais Nin, Saint-John Perse y Jorge Luis Borges, que colaboraron con ensayos originales o traducciones debidamente autorizadas. Tal relevancia creativa impulsó e incentivó la permanencia de las publicaciones hasta su disolución en 1956.

Con motivo de la exposición “Orígenes y la Vanguardia Cubana”, celebrada en noviembre del 2000 en el Distrito Federal de México, bajo el patrocinio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno y la estrecha implicación de Aimée Labarrere de Servitje como organizadora del evento; el Padre Gaztelu en agradecimiento y correspondencia con la organizadora del evento, resume el significativo trayecto comprendido entre 1944 y 1956, decisivo en la gestación y concreción identitaria de la cultura cubana:

Mons. Ángel Gaztelu Gorriti
St. John Bosco Church
1301 West Flagler Street
Mimami, Fla. 33135

31 de mayo del 2000

Sra. Aimée Labarrere de Servitje

México D. F., México

Ref. Exposición “Orígenes y la Vanguardia Cubana”.

¹⁹ Correspondencia con el maestro Harold Gramatges a través de correo electrónico, el 28 de mayo de 2008, pocos meses antes de su muerte.

Distinguida y estimada amiga:

Con estas letras y con entera y sincera gratitud, quiero conmovido, agradecerle la amable invitación que me hace para que participe en la exposición de “Orígenes y la Vanguardia Cubana”, la cual se llevará a cabo en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México en noviembre del presente.

Como significativa y amplia muestra de la renovación cultural y plástica de la cultura y arte cubanos, resalta en primer lugar que alcanzó un apogeo durante la primera mitad del siglo XX. En segundo, una visión crítica de los escritores, poetas, pintores y escultores, a través del discurso crítico de “Orígenes” y de sus concepciones sobre la identidad nacional en la cultura, intelectual y plástica moderna cubana; y en tercer lugar se buscaría entender en qué sentido se asocia “Orígenes” con la vanguardia cubana y se preocupa al mismo tiempo por reformar lo creador dentro del ámbito de una tradición, paralelismo muy poco frecuente en la mayoría de los movimientos latinoamericanos de esa época, que heredaron del vanguardismo junto al espíritu renovador, la voluntad de la “tábula rasa”.

Abundando en estos trascendentales aspectos culturales, poéticos y plásticos, que con tan certera y aguda penetración describe usted en la breve historia con la que prologa esta prometida exposición mexicano-cubana en la ciudad de México, es de señalarse (en gracia y justicia) que en “Orígenes”, José Lezama Lima fue siempre el centro, la columna vertebral del grupo y de las publicaciones en las que imprimió su sello. El propósito principal del grupo era construir, frente a un estado “corrupto”, otro estado más sólido, perdurable y ético, que pudiera resistir a la desintegración nacional que muchos percibían en el ambiente de frustración, corrupción y escepticismo político y también en gran parte social que predominaban en aquella época en muchos de los estratos sociales de la isla.

“Ante todo “Orígenes” ve el mundo desde la poesía, desde la creación (poiesis) en tanto futuridad –y de ahí el vínculo, tan cristiano, entre poesía y profecía”.

Es importante señalar que aunque la poesía tuvo un papel central dentro de “Orígenes”, esto no impidió que la presencia de la crítica plástica fuera importante. La revista intentó y logró, sin duda, una valoración inédita del nuevo arte cubano, tanto poético como plástico y musical, siendo este triple aspecto de notar a José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Alfredo Lozano, Julián Orbón y de modo especial a Guy Pérez-Cisneros.

A pesar de los escasos recursos económicos, se pudieron publicar a través de los años y en este orden: Verbum, Espuela de Plata, Nadie Parecía y finalmente “Orígenes”, constituyendo lo que el grupo le llamó, entre la primera y la última revista, “Alfa y Omega”. Por otro lado las revistas Poeta y Clavileño, junto con las anteriores mencionadas, se consideraban de las más importantes revistas culturales de las décadas treinta (30), cuarenta (40) y cincuenta (50).

Los críticos plásticos más connotados del grupo “Orígenes” y las otras revistas anteriores a éstas, fueron José Lezama Lima y Guy Pérez-Cisneros y junto a ellos, los escritores Gastón Baquero, Cintio Vitier, Fina García Marruz y el que suscribe.

Y doy fin con estas pobres letras mías, aunque con las valiosamente ricas opiniones tuyas, con las que he tratado de agradecer y cumplir lo mejor que me ha sido posible, a la organizadora de “Orígenes y la Vanguardia (plástica) Cubana”, quien cautivada por el misterio “natal” de esa Isla bien llamada “Perla de las Antillas” y que al descubrirla, Colón declaró ser la más hermosa tierra que ojos vieron, nos promete celebrar esta imponente exposición el próximo noviembre.

Un afectuoso saludo a “la hierofanta” de esta exposición, Sra. Aimée Labarrere de Servitje, deseándoles muchos éxitos en la misma y con el deseo de poder asistir si Dios me lo permite.

Atentamente,

Mons. Ángel Gaztelu Gorriti (Labarrere de Servitje, 2000: 40-41)

OTRAS DIRECCIONES COEXISTENTES EN BUSCA DE LA IDENTIDAD NACIONAL

Por otra parte, la implicación y alcance del Grupo de Renovación Musical en la reciprocidad interdisciplinar, conformación y arraigo de los valores en la identidad nacional propició el espacio para referir no sólo el sentir culteranista excluyente de Orígenes, sino para abarcar la realidad social de la nación cubana en todas sus manifestaciones. Esta amplitud sensorial permitió que destacados intelectuales que coexistieron al margen de Orígenes y en una sociedad segregacionista, adquirieran una vigorosa presencia en la médula de los valores nacionales. A esto contribuyó desde sus inicios el suplemento literario del *Diario de la Marina* que publicó el 20 de abril de 1930, en su página *Ideales de una Raza*, los ocho poemas de Nicolás Guillén, pertenecientes a *Motivos de son*: “Negro bembón”, “Mi chiquita”, “Búcate plata”, “Sigue...”, “Ayé me dijeron negro”, “Tú no sabe inglés”, “Si tú supiera...”, y “Mulata”.

En la primera edición de la antología *Nicolás Guillén obra poética 1920-1958*, presentada por el Instituto Cubano del Libro, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1972, como homenaje al poeta en el septuagésimo aniversario de su nacimiento, Guillén comentó:

Hubiera podido aconsejar una antología de mis poemas sugiriendo aquellos que ofrecieran el acabado más perfecto, como si mi oficio hubiera empezado por ahí. O en su defecto los poemas de ambición social, y dejar a un lado los de amor, los de sátira, los de expresión íntima y dolorosa. ¿Y los de la poesía llamada negra? Consultado el caso conmigo mismo, juzgué que se debía recoger todo, con una sola norma, la calidad lograda o perseguida de cerca.²⁰

La riqueza creativa que emerge de la diversidad en un mismo contexto histórico-social alimenta y suscita la búsqueda de un sentir común, una identidad, un modo de hacer patrimonial y auténtico. En *El siglo entero: el discurso poético de la nación cubana en el siglo XX, 1898-2000*, ensayo que desvela los cauces y evolución de la lírica cubana en el pasado siglo, su autor, Virgilio López Lemus, reflexiona:

Los procesos de identidad en la poesía cubana se refinan en la mitad del siglo, tras el turbulento período antimachadista y de compleja institucionalización republicana de la década de 1930, culminando con la constitución de 1940. La historia económica y política influía decisivamente en el desarrollo literario cubano en el lapso de las llamadas vanguardias, que puede extenderse, no sin cierta problematicidad, a lo largo de los años treinta, al final de los cuales se advierte difusión de las principales tendencias, corrientes y líneas expresivas de la poesía del llamado vanguardismo cubano. Durante el lapso de Segunda Guerra Mundial, aquellos movimientos del “negrismo” (la poesía negra, afrocubana o mulata) se disolvían en una escritura rezagada de puro folklorismo epidérmico o en el componente social, de mejores matices identitarios nacionales, ya alejados de las exploraciones semántico-onomatopéyicas de sus comienzos; también se abrió mejor camino en la prosa. Pero aún en los años cuarenta es una corriente de interés por las nuevas ediciones de poemarios que le atañen, si bien no agregan nada nuevo; de hecho “lo negro” se ha metido en el corazón de la expresión lírica, y en lo sucesivo habría que buscarlo por otros derroteros, como es el caso de la mejor poesía de Nicolás Guillén en la época.

La propiamente llamada “poesía social” adoptó varias direcciones, pero en consecuencia, sin dejar de ser una tendencia definida, se desarrolló como una corriente

²⁰ Cita de Nicolás Guillén referida en la contraportada de la antología *Nicolás Guillén obra poética 1920-1958*, Instituto Cubano del Libro, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1972.

muy cultivada por los poetas de la militancia política hacia las izquierdas, como Nicolás Guillén, Manuel Navarro Luna, Emma Pérez Téllez, Mirta Aguirre (sin libros en este lapso), Ángel Augier...

La llamada “poesía pura” se contaminó lo suficiente como para avanzar en varias direcciones: la reunión con el intimismo neorromántico de tono emotivo, el esteticismo metapoético y cierto hermetismo emergente que, sin dudas, dejaba de ser ya considerable dentro del marco muy ambiguo de la clasificación de “pureza”...., como se observa en las nuevas líneas que adoptan especialmente Mariano Brull o Eugenio Florit. La corriente neorromántica es la única que, proveniente de varias décadas anteriores, antes que disolverse, más bien se puntualizó, precisó sus referentes emotivo-eróticos y continuó vigente en las décadas de mitad del siglo [...] (López Lemus, 2008:119-120).

La proyección identitaria de “lo cubano” ocasionó divergencias a la hora de nombrar y apreciar la diversidad de senderos poético-literarios devenidos de la realidad social. La “poesía negra” suscitó diferencias ético-estéticas en diversos sectores, “puristas”, de la sociedad, pero a la vez instituyó un impulso dialéctico de importancia en el florecimiento y concreción gestos, trazos y atributos intrínsecos de la identidad cubana. El célebre poeta español, Premio Nobel de Literatura (1956), Juan Ramón Jiménez, refiriéndose a las “etiquetas” adjudicadas a los procedimientos creativos en torno a un contexto socio-racial determinado, argumentó:

¿Y qué es poesía negra? ¿La poesía negra, es decir, pintada de negro, que escriben los blancos? Entonces, la poesía blanca que escriben los negros ¿se llamará poesía blanca porque esté pintada de blanco? No, no hay tal poesía blanca ni negra. [...] La conciencia de un negro, si es distinta de la de un blanco, sólo el negro la podrá expresar. Y si esa parte moral es lo mismo en uno y otro ¿por qué teñir su expresión con una palabra del color de una piel? [...] Lo mismo que de lo negro, entiéndase bien, acabo de decir de lo mulato. [...] Porque decir poesía mulata a la que escribe un mulato sería lo mismo que decir poesía amarilla a la que escribe un esquimal o poesía cobre a la que escribe un indio, es decir, a las razas mezcladas más recientes (Jiménez, 1967: 223-224).

Otra reflexión concerniente a las palabras del poeta onubense, es la disertación que emite sobre ellas, en el citado ensayo, Virgilio López Lemus:

No hay que restar la razón que esgrime el gran andaluz en relación con los posibles prejuicios raciales que se hallan detrás de tales conceptos, pero fuera de ellos, el carácter étnico-cultural enraizado en enseñanzas de F. Ortiz, es capital para la cultura cubana, de modo que la calificación de negra y mulata de tal poesía es mucho mejor que llamarla “afrocubana”; ¿hay algo contra el término “poesía mozárabe”?, o “gitana” [...] (López Lemus, 2008: 185).

La explosión de una poesía viva, continuadora y transgresora a la vez, influyó en la diversidad de expresiones de la vida socio-cultural del siglo XX en Cuba. La retroalimentación y enriquecimiento generado por las nuevas tendencias y enfoques poético-literarios, reafirmaron de un modo u otro la idiosincrasia identitaria del cubano, connotando de universalidad la continuidad histórica de su lírica y quehacer artístico.

CAPÍTULO III

EL UNIVERSO POÉTICO-MUSICAL DE GISELA HERNÁNDEZ

BREVE REFERENCIA BIOGRÁFICA

Uno de los ejes direccionales de esta tesis doctoral, lo constituye la producción para voz y piano de Gisela Hernández Gonzalo (Cárdenas, 15 de septiembre de 1912 – La Habana, 23 de agosto de 1971) que, tras iniciar los estudios musicales en su ciudad natal, se traslada a la ciudad de La Habana en el año 1924, culminando su formación profesional en el Conservatorio de Música y Declamación de La Habana en el año 1929.

Fiel discípula de la pedagoga de origen español María Muñoz de Quevedo, continuó bajo su dirección estudios complementarios de Historia de la Música, Estética y Armonía. En el año 1940 amplió su formación integral-compositiva en las materias de Contrapunto, Instrumentación y Composición en el Conservatorio Municipal de La Habana bajo la cátedra del compositor y pedagogo catalán José Ardévol. En el año 1944 fue becada por el gobierno cubano para perfeccionar sus estudios de Instrumentación, Composición y Dirección de Conjuntos Corales e Instrumentales en el Peabody Institute of Music de Baltimore, conducida bajo la tutela de los compositores Gustav Strube y Theodor Chandler.

Al fallecer María Muñoz de Quevedo, directora titular de la Coral de La Habana, Gisela Hernández, integrante de esta agrupación desde el año 1935, asumió la dirección de la misma hasta el 1953. En el transcurso de 1944 recibió el Premio Nacional de Composición con su obra “Suite Coral” sobre textos de Federico García Lorca, la cual fue editada al año siguiente por el Instituto Interamericano de Musicología de Montevideo, Uruguay.

Su activa labor pedagógica como profesora de Armonía, Historia de la Música, Pedagogía Musical y Composición la convirtieron en acreedora de la subdirección técnica y general del Conservatorio Hubert de Blanck, desde el año 1947 hasta la finalización de las actividades docentes de dicha institución en el año 1962. Como fundadora de las Ediciones de Blanck en el año 1949, junto a Olga de Blanck, realizó una relevante labor como editora de textos pedagógicos,

cuentos musicales, repertorio coral infantil, ensayos musicológicos y ediciones críticas tales como la referente a las cuarenta danzas de Ignacio Cervantes, publicada en el año 1959. También merecen ser destacadas las investigaciones y ediciones críticas sobre los seis estudios de concierto para violín solo de José White, las siete danzas para piano de Gaspar Villate, y el álbum dedicado a los lideristas cubanos del siglo XIX.

En el año 1965 fue designada por la Presidencia del Consejo Nacional de Cultura (CNC), asesora técnica de las investigaciones, recopilación, revisión y edición de los Clásicos Cubanos de la Música, en colaboración con el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí. Perteneció al Equipo Asesor Nacional de Música del Instituto Cubano de Radiodifusión (ICR) desde el año 1970; colaborando como Asesora Musical en la elaboración de los planes de estudio de la Escuela para Educadoras de Círculos Infantiles, y en la proyección metodológica de las futuras Escuelas de Instructores de Arte.

El compromiso de Gisela Hernández con la proyección metodológica de la enseñanza de la música en Cuba, fundamentada en la condición humanística y científica de esta materia como vía de conocimiento desde edades tempranas hasta la formación profesional, abarcó un espacio considerable en su vida y producción compositiva. Quizás sea esta una de las razones por la cual su catálogo de obras no adquiere una dimensión cuantitativa mayor.

Es perceptible el especial interés de Gisela Hernández por la elocuencia y síntesis de la palabra, como medio comunicador paralelo a su pensamiento musical. Sus obras para voz y piano, comprendidas entre los años 1943 y 1970, instituyen el eje medular de su esencia creativa. En el prólogo de la edición de 1981, que la Editora Musical de Cuba dedicó exclusivamente a los dieciocho *lieder* de Gisela Hernández, Harold Gramatges comentó:

Gisela Hernández unía a su cultura musical una vasta cultura humanística, enmarcada en una personalidad radiante, jubilosa. Su alegría de vivir, iluminada por su amor al trabajo, la convertía en fuente de estímulo para todo aquel que se acercara a ella. Su agudeza para desentrañar la esencia del hombre en cada manifestación de su realidad creada; la actitud asumida frente a cada circunstancia vital, planteándole una valoración ética consecuente; el profundo interés por todo el acontecer humano; su capacidad para registrar el ámbito circundante, se proyectaría en su obra de creación y en su actitud ante la vida.

[...]

Mecida por el impresionismo raveliano, los clavecinistas del siglo XVIII y las sutilezas del madrigal renacentista, la presencia sustancial de su cubanía plasmó la síntesis de lo que constituye su “estilo” musical. Pero es en sus *lieder* y sus obras corales donde mejor se definen las cualidades que revelan su intuición musical.

Su versatilidad en la elección de los textos hace pensar con cuánto dominio trasladaba al mundo del sonido la expresión de los mismos, como si aceptara de antemano el reto de los poetas, sabiendo que ganaría la partida en cada juego.

Las canciones para voz y piano de Gisela Hernández constituyen los momentos de mayor relevancia dentro de su producción. Usando un lenguaje musical diáfano – sin intenciones de abrir nuevos caminos técnicos ni estéticos –, a través de un discurso melódico peculiar y el empleo de procesos armónicos de gran funcionalidad, sus valores se asientan en su poderosa calidad expresiva, poniendo en juego recursos que hacen de este lenguaje un medio inmediato de comunicación humana.²¹

ANÁLISIS COMPOSITIVO DE LAS OBRAS PARA VOZ Y PIANO²²

En la evolución del estrecho vínculo entre el texto y la música –experimentada en el transcurso del legado histórico compositivo–, se le ha concedido a ésta última, con asiduidad, la función de proyectar y evidenciar significados, colaborando – inicialmente–, en el énfasis de la direccionalidad dramática implícita en los textos. El *lied*, a diferencia de otros géneros vocal-instrumental con dilatados y significativos desarrollos que implican complejas estructuras y por consiguiente una considerable extensión, resume a modo de síntesis, en pequeñas formas, el

²¹ Palabras del compositor Harold Gramatges en el prólogo de *Gisela Hernández, Música vocal I*, Editora Musical de Cuba (EMC), La Habana, 1981.

²² En este capítulo conservo el orden de las obras propuesto en la Colección Canciones Cubanas, Serie Canciones de Concierto, dedicada a Gisela Hernández por la Editora Musical de Cuba, La Habana, 1981.

ethos resultante de la lírica seleccionada. Para René Leibowitz, en su ensayo *La evolución de la música de Bach a Schönberg*, al referirse a la genialidad de Schubert y, a las aportaciones generadas por el tratamiento que el compositor austríaco confiere al *lied* en su producción compositiva, expone:

El texto no opera más con conceptos ni trata de describir una acción o un conflicto. Tiende a convertirse en un objeto por sí mismo, y evita el remitir a otra cosa que así mismo. Es decir que, en lugar de transmitir significados, el poema se presenta como un objeto cargado de sentido, en cuya constitución la música desea participar. El esfuerzo del compositor consiste en captar una cierta atmósfera -más precisamente esa *Stimmung*²³ de la que hablan los alemanes- del poema, encarnándola en figuras musicales que determinan a su vez estructuras particulares (Leibowitz, 1957: 66).

Mi corazón lo trajo el mar

En el año 1943, inspirada en el poema *Lied* de Mirta Aguirre (La Habana, Cuba, 1912-1980), perteneciente al libro *Ayer de hoy* (Bolsilibros UNIÓN, La Habana, 1980), Gisela Hernández concibe *Mi corazón lo trajo el mar*, título que toma del primer verso del poema para referir así su creación vocal-instrumental. La explicitud del vínculo entre el poeta²⁴ y el mar, asociado a la muerte, unidad habitual y recurrente en el ámbito de la creación lírica, se instaura como eje medular del discurso para revelar claramente su completud semántica. La esencia del va-y-vén entre ida y vuelta irrumpe con nostalgia en una alocución siempre esperanzadora de perpetuidad imborrable: “En unas redes de pescador, / al mar regrese, amigos, cuando muera”, siendo su nuevo reclamo aún más urgente y físico al tratarse de un órgano vital, su corazón: “Al mar regrese mi corazón, / mi corazón de barca marinera”. Este vínculo indestructible, indivisible e infinito entre el mar y la muerte, instituido como referente universal, nos hace rememorar versos tan significativos como “la muerte, ese otro mar, [...]”, de Jorge Luis

²³ Vocablo alemán referido al estado de ánimo y a la atmósfera generada por éste.

²⁴ En el transcurso de esta investigación me remito a la convención del “yo poético” como legítimo sujeto comunicador, sin distinción del género.

Borges y, “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir”, de Jorge Manrique.

Mirta Aguirre recurre a la libertad en la organización de la estructura poética para desarrollar su direccionalidad dramática a través de alusiones al contorno semántico marítimo. Del “caracol” converge en el “oleaje”, irrumpiendo en ese “batir” o “latir” de aguas en la noche, hasta llegar al ámbito humano del hombre-pescador que hace resurgir del mar el corazón del poeta, proyectándolo en una dimensión o recinto de existencia eterna.

*Mi corazón
lo trajo el mar.
Y suena a caracol junto al oído.
A caracol
de arena y sal,
hecho de oleajes y en el mar pulido.*

*Mi corazón
lo trajo el mar.*

*Si le arrojara
mi corazón
de noche el mar batiera (latiera) a pecho mío.
De noche, el mar
tendría su voz,
su alegre voz de corazón-navío.*

*Si le arrojara
mi corazón.*

*En unas redes
de pescador,*

al mar regrese, amigos, cuando muera.

Al mar regrese

mi corazón,

mi corazón de barca marinera.

En unas redes,

de pescador.

Asiduamente Gisela Hernández se recrea en la particularidad sonora del “color” como entidad tímbrica en sí misma. En la que independencia y autonomía instituyen el ámbito armónico de cada estructura vertical, que intenta redimirse de los vínculos y funciones que rememoren las directrices de la tradición. Así lo confirman la ambigüedad y el distanciamiento armónico del centro modal original, presentes en *Mi corazón lo trajo el mar*, auténtico ejemplo en el que la compositora inicia su discurso armónico (compases 1, 2, 3 y 4) bajo el sustrato de sonoridades inestables de VII7 semidisminuidos en segunda inversión VII4/3 (sol, si, do sostenido, mi), con 4ª aumentada como tensor armónico (sol - do sostenido), en el que pese a su recurrente estacionamiento durante los tres primeros compases, se desplaza descendentemente por movimiento paralelo a un acorde de idéntica construcción, transitando fugazmente por Do mayor hasta establecerse de manera definitiva en La eólico como centro modal de destino. Estas mixturas “modulantes”, no en el sentido que implica el término tradicional, revelan la evasión, consciente, de precisar una centralidad modal-tonal concluyente. Este acontecimiento armónico, inconexo, errante, inestable, adquiere un significado puramente tímbrico vinculado estrechamente al “color”. El único nexo integrador en esta sección transitoria (compases 1, 2, 3 y 4) lo constituye la doble conducción motívico-melódica simultánea que resulta de la propia organización armónica: “do sostenido - mi” (tercera menor ascendente) en la voz superior y, “sol - fa sostenido” (segunda menor descendente –fa sostenido como apoyatura o disonancia retardada-) en el bajo, ambas propulsoras del movimiento, vinculadas a

la figuración rítmico-armónica, prolongada, de tresillos de corcheas en la conformación de la textura pianística acompañante.

Ej. 1. G. Hernández: *Mi corazón lo trajo el mar (1)*

Allegro (♩ = 120)

Voz

mf Mi co-ra-zón lo tra-joel

tresillos de concheas como generador del movimiento.
textura instrumental que instituye el vínculo texto-música como unidad indivisible.

Piano

p *mf*

Voz

mp *mf* *mp* mar y sue-naa ca-ra-col jun-toal ó-col

progresión descendente de acordes paralelos de VII4/3 (semidisminuidos), con tensor armónico, invertido, de 4ª aumentada.

Pno.

4ª aumentada. *mf*

Voz

p *cresc.* *poco rit. e dim.* *p* i-do, a ca-ra-col dea-re-nay sal, he-cho deo-lea-jes yen el mar pu-li-do

Pno.

cresc. *poco rit. e dim.* *p*

definición de la centralidad modal en torno a La eólico.

contacto con Do mayor.

Referente a la organización morfológica, *Mi corazón lo trajo el mar* constituye un prototipo del género estrófico²⁵, en el que la textura pianística sugiere de modo descriptivo el contexto semántico de la lírica elegida para esta ocasión. El recuerdo nostálgico del oleaje del mar y, el posible tránsito hacia otro estado, no terrenal -en el que el mar instituye sólo un nexo-, está representado por el movimiento continuo de tresillos de corcheas en la textura instrumental. Este generador cinético y a la vez estructural, vincula estrechamente la unidad texto-música como indivisible en la que ambas naturalezas se complementan. La recurrencia melódico-rítmica explícita en las tres frases que conforman esta estructura estrófica –excepto en la breve declinación melódica, descendente, con carácter resolutivo al final de la tercera- están vinculadas entre sí por un nuevo, y a la vez breve, material melódico-rítmico-recurrente, con función de interludio. La novedad de este material vinculante acontece por la introducción de nuevos rasgos, definidos por la ornamentación como recurso expresivo y de contraste.

Ej. 2. G. Hernández: *Mi corazón lo trajo el mar* (2)

interludio, recurrente, como nexo vinculante entre cada frase de la estructura estrófica.

²⁵ El género estrófico constituye la forma más simple, utilizada por los lideristas alemanes del siglo XIX y sus predecesores. Siendo Schubert quien otorga al género su morfología definitiva. En esta arquitectura de fluida simplicidad formal, el compositor selecciona un poema de estructuras estróficas similares, ajustando a cada una de ellas el mismo material melódico-rítmico, haciéndolo coincidir con la acentuación métrica de los versos. Por otra parte, la textura pianística se limita a su función armónica acompañante, sin mayor relevancia, excepto en los interludios –siempre reiterados textualmente, con la funcionalidad de vincular, unir, cada nuevo acontecimiento estrófico con el anterior-, en los que pueden acontecer motivos independientes de carácter temático. Las introducciones y codas –aunque no siempre están presentes- suelen ser breves, y construidas a partir de los materiales expuestos en los interludios. El carácter inicialmente popular de este género y su similitud con las canciones tradicionales, permite -ocasionalmente- que pueda ser interpretado sin acompañamiento.

Ej. 3. G. Hernández: *Mi corazón lo trajo el mar* (3)

Única mar

La convergencia intelectual enmarcada en un mismo impulso histórico-social representa el arduo sendero, imprescindible e inevitable, de la fragua de lo nacional en toda demarcación geográfica. Un indicio fehaciente de esta interacción vinculante lo corroboran los textos que escribió Mirta Aguirre dirigidos exclusivamente a la creación compositiva de *Única mar*, miniatura para voz y piano concebida por su entrañable amiga Gisela Hernández en el año 1943 y, dedicada a la soprano cubana Carmelina Santana. Esta estructura lírica —exenta de título y numeración en los archivos de la autora— organizada en tres estrofas heterométricas (tercetillas), en las cuales los dos primeros versos son octosílabos y el tercero es un tetrasílabo, se fundamenta en la recurrencia descriptiva del mar precedido por un adjetivo, constituyendo de este modo una unidad poética.

Única mar, verso de significativa relevancia en la organización estructural del poema, asume la función recurrente de eje de inflexión entre las estrofas, delimitando la contraposición de significados entre ellas, siempre vinculados al mar. Lo que en un inicio fue “alegre”, “verde”, “niños”, “primavera” deviene la parte menos hermosa de este genuino cántico al océano: “de muertos”, “oscura”, “traicionera”, referentes negativos a modo de paralelismo con los sintagmas iniciales. Aunando los significados anteriores, la última estrofa nos revela una

nueva mar, esta vez “hosca”, pero también “dulce” y solícita, “madre” a la cual es imposible renunciar por su condición única y eterna, pese a la vorágine de sus imperecederos y convulsos contrastes: “¡Ay mar, de tu mano fuera / siempre a la mar!”.

*Alegre mar, verde mar,
mar de niños, primavera.
Única mar.*

*Oscura mar, bronce mar,
mar de muertos traicionera.
Única mar.*

*Hosca, dulce, madre mar.
¡Ay mar, de tu mano fuera
siempre a la mar!*

En *Única mar* Gisela Hernández nos acerca a un universo de sentimientos que gira en torno a la mar, haciendo corresponder cada inflexión semántica con la organización estructural compositiva. La descripción de ese “alegre mar”, “verde”, “de niños”, “primavera”, explícita en la textura pianística -articulada por tresillos de corcheas- nos hace recordar ese “va-y-vén” de oleajes que sostiene el discurso melódico. Sin embargo, cuando se torna “oscura”, “bronce”, “de muertos” y “traicionera”, la transformación agógica irrumpe en un *Largo drammatico* organizado esencialmente por estructuras verticales que sostienen la elocuencia, casi declamatoria, del canto. Con “Hosca, dulce, madre mar” Gisela Hernández llega a la cúspide expresiva de esta miniatura vocal-instrumental, valiéndose para ello de un giro ascendente por grados conjuntos que encuentra su

complicidad en un *crescendo* que culmina en *forte*, subrayado por un *Animato subito* vinculado al *Tempo I (Moderato)*.

Inmersa en la oscilación y convergencia de dos sentimientos armónicos: Sol frigio y Do menor (organización melódica y textura instrumental respectivamente), *Única mar* crea un atractivo escenario sonoro en el que la tensión y distensión articulan la direccionalidad del pensamiento compositivo de la autora. El enriquecimiento del color armónico a través de las mixturas modales, mixturas de encuadre, estructuras por terceras, cuartas, quintas y segundas añadidas como disonancias no resueltas, revelan la verdadera identidad y vínculo de estas arquitecturas verticales en un contexto sonoro integrador. Estos rasgos quedan explícitos en los siguientes ejemplos:

Ej. 4. G. Hernández: *Única mar (I)*

The image displays a musical score for Piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef, both in 3/4 time. The score shows a sequence of four chords, each highlighted with a box. The chords are labeled as follows:

- 3ª m, 3ª M (con 2ª añadida)
- 3ª M, 3ª m [acorde en estado fundamental] (con 2ª añadida)
- 4ª J, 4ª J (con 2ª añadida)
- 3ª m, 3ª M, 4ª J (con 2ª añadida)

Annotations on the score include "apoy." (apoyando) and "escapatoria" (escapatory) with arrows pointing to specific notes. A box at the bottom right contains the text "variantes interpretativas de la arquitectura vertical." (interpretative variants of the vertical architecture).

Ej. 5. G. Hernández: *Única mar* (2)

*segundas menores añadidas como tensor armónico;
paralelismo de quintas y octavas justas como resultado de la organización vertical.*

Ej. 6. G. Hernández: *Única mar* (3)

*mixtura de octavas paralelas, condicionada por la técnica pianística.
ejes de segundas (tensor armónico).*

*progresión descendente (interrumpida) de séptimas menor-mayor-menor,
mayor-menor.*

Ej. 7. G. Hernández: *Única mar* (4)

*semicadencia recurrente (V),
funcionalidad armónico-estructural.*

mar. _____

*La b: segunda añadida
como tensor armónico.*

apoy. res.

V7 (do menor)

sentimiento modal: Sol frigio.

Voz

Siem - prea la mar!

Piano

apoy. res.

segundas añadidas.

1 (do menor); sentimiento tonal resolutivo.
(La \flat y Re: segundas añadidas sin resolución; tensor armónico)

Sólo por el rocío

Para Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, provincia de Granada 1898-1936), la perenne preocupación y desasosiego inducido por las contradicciones que emergieron de su fe cristiana y el desvelo que incitó en él la revelación de la sexualidad, constituye el eje central de su poema *Madrigal de verano*. Esta direccionalidad temática unida a la recurrencia del significado adquirido por los colores en la tradición popular “Junta tu roja boca con la mía” (símbolo de la pasión), y a la presencia inquebrantable de la herencia histórica de Andalucía “¡Oh Estrella la gitana!”, siempre cercana e implícita en su obra, establece el nexo dramático entre los diversos significados presentes en este trayecto comunicante, escrito en el año 1920.

“En el verde olivar de la colina / hay una torre mora” (morena), resume una tradición de valores socio-culturales no cristianos, propiamente orientales, en los que la sensualidad y la pasión enturbian la conciencia del poeta como “un manto de sombra en la pradera”, desarticulando con cierto dolor y angustia el arraigo de una larga usanza de fe cristiana ante el sabor a “miel” y “aurora”, en el afanoso camino de poder llegar a “consumir la manzana”. La tentación e ímpetu que provoca la seductora “¡Oh Estrella la gitana!” puede llegar a ser amenazante y

peligrosa: “Danaide del placer”, apelativo que hace alusión a las cincuenta Danaides –excepto una- que dieron muerte a sus consortes con delgados alfileres la noche de bodas. Con “Femenino Silvano”, la gitana adquiere los atributos del dios latino Silvano, deidad de los bosques y de la fertilidad. Evidentemente García Lorca trata de evadir la solvencia religiosa predominante en su entorno social, acercándose a la mitología grecolatina, hábitat en el que la sexualidad adquiere otras dimensiones y significados, sutilmente influidos por la fantasía e ingenio excepcional del poeta.

Tal y como queda reflejado en el título del poema, nos encontramos ante un “madrigal” (combinación de heptasílabos y endecasílabos), en el que el único indicio que podría distanciarnos de la definición “académica” de esta forma, lo constituye la extensión que propone García Lorca, superior a la cantidad de versos aproximados que están establecidos en esta estructura poética (de ocho a quince versos). Sin embargo, la voluntad consciente de Lorca al establecer una ruptura con la tradición, no anula su deseo reflexivo de proyectar un “madrigal” renovado y enriquecido. La última estrofa es prácticamente una repetición de la primera con una breve variación en el tercer verso al introducir el verbo imperativo: “Déjame”, para de este modo acentuar y concentrar la acción y fuerza dramática del poema.

La posibilidad que nos ofrece García Lorca de concebir cada estrofa de manera aislada a la hora de ordenar las rimas, o de englobarlas en la unidad superior, permitió a Gisela Hernández concentrar su atención compositiva en sólo una estrofa de *Madrigal de verano*, transfiriendo el contenido y la estructura poética a sus propias necesidades creativas. Tal es así, que la compositora adjudica el último verso de la estrofa seleccionada como título de su estructura musical. *Sólo por el rocío*, escrita en el año 1944 y dedicada a Manuel de Falla es una muestra fiel de la presencia del antecedente hispánico en la creación musical del siglo XX en Cuba.

*Junta tu roja boca con la mía,
¡Oh Estrella la gitana!
Bajo el oro solar del mediodía (rima consonante)
morderé la manzana. (rima consonante)*

*En el verde olivar de la colina (asonante; repetición del sistema acentual verso 3º)
hay una torre mora,
del color de tu carne campesina (rima consonante, igual distribución de acentos)
que sabe a miel y aurora. (consonante)*

*Me ofreces en tu cuerpo requemado,
el divino alimento
que da flores al cauce sosegado (rima asonante pobre)
y luceros al viento. (rima consonante) (reproduce el verso 4º)*

*¿Cómo a mí te entregaste, luz morena?
¿por qué me diste llenos (dibujo rítmico igual al verso 8º)
de amor tu sexo de azucena (rima consonante)
y el rumor de tus senos? (rima consonante) (igual dibujo que “y luceros al
viento”)*

*¿No fue por mi figura entristecida? (asonante) (igual dibujo que “Me ofreces en
tu cuerpo...”)
¡Oh mis torpes andares!
¿Te dio lástima acaso de mi vida, (consonante) (igual dibujo que “que da flores”)
marchita de cantares? (consonante) (igual dibujo que el verso 2º)*

*¿Cómo no has preferido a mis lamentos (asonante)
los muslos sudorosos (igual dibujo que “marchita de cantares”)
de un San Cristóbal campesino, lentos (rima consonante)
en el amor y hermosos? (rima consonante)*

Danaide del placer eres conmigo.

Femenino Silvano. (asonante) (reproduce “y el amor de tus senos”)

Huelen tus besos como huele el trigo (rima consonante)

reseo del verano. (consonante) (igual ritmo que “los muslos...”)

Entúrbiame los ojos, con tu canto. (asonante) (igual esquema que “¿No fue por mi...?”)

Deja tu cabellera (asonante)

extendida y solemne como un manto (consonante) (igual que “del color de tu”)

de sombra en la pradera. (consonante) (igual que “reseo del verano”)

Píntame con tu boca ensangrentada (asonante) (igual que el verso “¿Cómo no has?”)

un cielo del amor,

en un fondo de carne la morada (consonante) (igual que “extendida y solemne...”)

estrella de dolor. (consonante) (igual que el anterior heptasílabo)

Mi pegaso andaluz está cautivo (asonante, igual que “en un fondo...”)

de tus ojos abiertos; (asonante, igual que “femenino Silvano”)

volará desolado y pensativo (consonante, y mismo ritmo que el primer verso de esta estrofa)

cuando los vea muertos. (consonante)

{ “Y aunque no me quisieras te querría (asonante) (igual que “¿Cómo no han...?”)
por tu mirar sombrío, (asonante)
como quiere la alondra al nuevo día, (consonante)
sólo por el rocío”. (consonante) }

Junta tu roja boca con la mía, (igual esquema que el primer verso y palabra rima)

¡Oh Estrella la gitana!

Déjame bajo el claro mediodía (variación determinada por la introducción del verbo imperativo “Déjame”) (si dejamos el acento en la cuarta palabra coincide con el primer verso de esta misma estrofa)

consumir la manzana. (consonante) (igual que “de tus ojos abiertos”)

Los elementos compositivos de conexión con el contenido y significado de los textos, se vinculan estrechamente a la articulación del tejido armónico en torno a Mi como centro modal frigio, en el que la presencia implícita de la *cadencia andaluza* o *cadencia frigia* transfiere a *Sólo por el rocío* un sentimiento sonoro, expreso en gran parte del cancionero popular español. Esta propiedad melódico-armónica, autóctona de Andalucía, ejerció una marcada influencia sobre otros géneros en su expansión a diversas regiones de España a través de la emigración.

En *Sólo por el rocío* el ámbito melódico y las entonaciones que marcan la relevancia en la evolución del discurso vocal, apenas excede el intervalo de quinta justa, apoyado por el tetracordo “LA, SOL, (FA, implícito en la funcionalidad de la progresión), MI”, como fundamento armónico generatriz vinculado al folclore andaluz. La acentuación rítmica de la textura pianística acompañante nos sugiere el rasgueado adjudicado a la guitarra en el repertorio tradicional español - especialmente el cante jondo- como articulación característica de este instrumento en su entorno popular. A pesar de la evidente presencia modal en esta obra, la ambigüedad oscilante entre modalidad y tonalidad que acontece en la organización armónico-estructural nos ofrece la posibilidad de orientar el análisis no sólo en una dirección, sino en dos directrices que coexisten simultáneamente. Por consiguiente lo que discurriríamos, en principio, como un primer grado de Mi frigio con función de tónica, devendría igualmente como la dominante de La menor o La eólico, al irrumpir verticalmente en el bajo un encuentro paralelo con La como fundamental del tono menor. Esta anfibología queda resuelta en el último compás de la obra, en el que la compositora establece un acorde con

A pesar del acercamiento a las funciones y principios armónicos de la tradición, es notorio que en *Sólo por el rocío* Gisela Hernández intenta evadir conscientemente las relaciones y directrices que articulan el sistema tonal. Para este objetivo recurre, como he citado anteriormente, a construcciones armónicas por cuartas que en ocasiones podrían interpretarse como apoyaturas sobre la fundamental, tercera o quinta, logrando de este modo neutralizar el color armónico tonal y prescindir de la inserción de terceras mayores y menores en la organización armónico-vertical. Los siguientes ejemplos muestran algunos de los rasgos antes referidos:

estructura rítmica que sugiere la articulación del rasgueado de la guitarra en el folclore musical español de origen andaluz.

86

Ej. 10. G. Hernández: *Sólo por el rocío* (2)

ámbito melódico no superior a la 5ª Justa, recurrente en el folclore andaluz.

Voz

Aun - que no me qui-sie - ras te que - rri - a

f

Ej. 11. G. Hernández: *Sólo por el rocío* (3)

Voz

Aun - que no me qui-sie - ras te que - rri

f

segundas como resultado de la inversión acordal.

reafirmación de la centralidad tonal "LA" con tercera mayor ("tercera de picardía")

Piano

4ª aum. (tensor armónico) *cresc.*

mf

molto rit.

f

bord.

estructuras armónicas por cuartas [4ª aum., 4ª J., 4ª J.] [4ª J., 4ª J.] [en función del "color", y como evasión de la funcionalidad armónica modal-tonal.]

Desde el momento en que Gisela Hernández dedica *Sólo por el rocío* a Manuel de Falla (Cádiz, España, 1876 – Alta Gracia, Argentina, 1946), está sugiriendo conscientemente cierto vínculo técnico-estético con el compositor gaditano. Este nexo se establece a través de los procedimientos melódico-armónicos explícitamente referidos con anterioridad y a la significativa cercanía, concluyente, de la huella sonora que circunda el arraigo musical andaluz. Tras el estudio íntegro y el análisis comparativo de esta relación, tomando como referencia obras puntales de finales del siglo XIX y principios del siglo XX musical español, como la *Zambra* y el *Sacro-monte*, primera y última piezas,

correspondientes a la primera serie para piano de la obra cíclica *Danzas gitanas* op. 55 (1930), de Joaquín Turina (Sevilla, 1882 - Madrid, 1949), he hallado cierta analogía motivico-rítmica con la zambra. Éste vocablo etimológicamente derivado de las palabras árabes *zamra* (flauta) o *zamara* (músicos) fue adjudicado a una composición vocal-instrumental danzable, en compás binario, vinculada intrínsecamente al complejo genérico de los tangos, íntimamente relacionado al contexto mágico-ritual de los gitanos granadinos del Sacromonte. Podemos definir que la peculiaridad de éste género flamenco radica en simbolizar tres momentos de la ceremonia nupcial gitana a través de tres danzas rituales: la alboreá, la cachucha y la mosca, en un contexto armónico evidentemente frigio. En su acepción más amplia, zambra reúne la enriquecedora diversidad del arraigo cultural, oriental, de los gitanos que habitan en el camino del Sacromonte, en una ceremonia litúrgico-festiva de extrovertida intensidad, articulada bajo el hilo conductor de la música y la danza. Aunque se tienen noticias de éste género desde mediados del siglo XIX, no ha sido posible evaluar con precisión histórica el momento justo en el que la zambra llegó a constituir el conjunto de danzas representativas de éste sector étnico de la población granadina. Refiriéndose a la evolución y entorno socio-cultural de una zambra de 1929, Luis Seco de Lucena²⁶ comentó:

Un espectáculo verdaderamente sugestivo, que por su carácter oriental fascina a los extranjeros, son las danzas que los gitanos, que viven en el camino de Sacromonte, organizan en sus cuevas y que, según feliz denominación de Pérez Losa, constituyen un rito porque las ejecutan las bailaoras en la exaltación de una fiebre que las va dominando, que las va poseyendo, que las hace vibrar con estremecimientos modulares, que pone en sus ojos negros o en sus ojos verdes la loca llamarada de las siete lujurias o la expresión torturada de los siete dolores ... son un rito porque estas danzas tan expresivas, tan

²⁶ Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Doctor en Filosofía y Letras (Tarifa, Cádiz, 1857 – Granada, 1941), fue un vehemente defensor del patrimonio cultural de Granada. Su excepcional labor periodística e historiográfica reflejó fehacientemente el contexto socio-cultural granadino de finales del siglo XIX y principios del XX. La fundación del periódico *El Defensor de Granada* (1880), junto a su hermano Paco Seco de Lucena, lo convirtió en un influyente referente cultural, social y político en la sociedad granadina. Entre sus obras se encuentran *La Alhambra*, *Idearium de la Alhambra*, *La Alhambra cómo fue y como es*, y otros ensayos. Recibió la mención de hijo adoptivo de Granada.

emotivas en los estremecimientos de la voluptuosidad y en los retorcimientos angustiosos de sus complicadas expresiones, tienen mucho de ceremonia, de sacrificio y de culto, siendo las más notables: El baile de una novia, representación coreográfica del casamiento de una gitana. Toman parte en ella muchas mujeres, los músicos y el jefe que dirige la danza agitando unas sonajas. El tango gitano, por una bailaora; los demás jalean con gritos, piropos y palmas. El fandango, bailado por cuatro mujeres y acompañado por el coro. La cachucha, pantomima coreográfica en la que se representa la solicitud de perdón que hace un gitano por haber robado a su novia. El baile de la azucena, por dos gitanillas acompañándose con castañuelas y jaleadas por el coro. El bolero gitano, que baila una mujer, a quien acompaña el coro con gritos y castañuelas. Los merengazos, por una mujer. Las sevillanas, bailadas por dos hombres y dos mujeres. La jota gitana, por cuatro mujeres y dos hombres que se acompaña con pandero. Además, merecen citarse, como piezas de canto y música, las granadinas, coplas tristes que se cantan acompañándose con guitarra. Y La sangre gitana, con acompañamiento de guitarras, bandurrias y castañuelas.²⁷

Es efectiva la proximidad motivico-rítmica que Gisela Hernández establece con el impulso métrico característico de este conjunto de danzas rituales, que vinculado, en esta ocasión, al discurso lorquiano, convergen en una relación efectiva en el que ambas naturalezas transitan en paralelo instituyendo una unidad indivisible.

Ej. 12. G. Hernández: Sólo por el rocío (4)



²⁷ Cita recogida por José Luis Navarro García en “Las zambras gitanas de Granada”. En: Navarro García, José Luis y Miguel Ropero Núñez (directores), *Historial del flamenco*, Sevilla, Ediciones Tartessos S. L., 1995 (Vol. II, pp 369-377).

Ej. J. Turina: Zambra (Cinco danzas gitanas)

referencia rítmica a la que recurre Gisela Hernández,
estructurada originalmente en 2/4.

Piano

Ej. J. Turina: Sacro-monte (Cinco danzas gitanas)

cadencia andaluza, implícita, con resolución mayorizada (3ª M),
sobre una base armónica, prolongada, de fundamental.

Piano

modo frigio con centro modal "La" (resolución mayorizada).

Huerto de marzo

Perteneciente a “Canciones para terminar” (1921-1924), dedicadas a Rafael Alberti, *Huerto de marzo* representa un auténtico ejemplo en el que García Lorca emplea los signos de puntuación como medios expresivos y estructuradores a la vez. Al sugerir dos niveles o planos contrapuestos, explícitos en las dos

últimas estrofas del poema: el de “abajo” (lo tangible, palpable) y el de “arriba” (lo elevado, espiritual), el poeta está confiriendo a los paréntesis una concreta función estructural de coexistencia entre diversos planos significantes. La descripción del “manzano” bellamente referida en la imagen poética del sexto verso “da a lo verde sus brazos” y la presencia del “yo poético” irrumpiendo como sujeto temático en “¡Qué brinco da mi sueño / de la luna al viento!”, y “¡Desde marzo, cómo veo / la frente blanca de enero!”, exponen claramente esta singularidad recurrente propia del mundo creativo de García Lorca. El hecho de que los versos impares de las dos últimas estrofas concluyan con puntos suspensivos determina una especie de continuidad e hilatura de pensamiento entre los versos. La estructura proyectada en estrofas de dos versos (“pareados”) con rima asonante, conforma un poema definitivamente simétrico: estrofa descriptiva / estrofa con un “yo” enunciado / estrofa descriptiva / estrofa con un “yo” enunciado / y las dos últimas estrofas que aúnan la contraposición de ambos niveles significantes.

Mi manzano

*tiene ya sombra y pájaros. (pájaros-
esdrújula)*

¡Qué brinco da mi sueño

de la luna al viento! (ruptura de la sinalefa “luna al” para
conservar la simetría estrófica).

Mi manzano

da a lo verde sus brazos.

¡Desde marzo, cómo veo

la frente blanca de enero!

Mi manzano...

(viento bajo).

Mi manzano...

(cielo alto). (ruptura de la sinalefa “cielo alto” para conservar la simetría estrófica).

La elección de los textos de García Lorca en correspondencia con una arquitectura armónica enmarcada en la ambigüedad modal-tonal, en la que el tresillo andaluz evidencia un sentimiento frigio propio de la tradición musical del sur de España, confiere a *Huerto de marzo* esa fragancia ancestral, nostálgica, añorada, de significativo protagonismo y presencia en el sentir estético-compositivo de Gisela Hernández.

La confluencia casi en paralelo de dos centros armónicos predominantes: Do menor y Sol frigio, establece cierta anfibología que más que un desconcierto, propicia la expresividad comunicante a través del enriquecimiento del color armónico. El anhelo de la compositora por establecer aún más su acercamiento a las fuentes del antecedente hispánico, la conduce a invadir el discurso poético de García Lorca e insertar la voz expresiva ¡Ay!, ajena al texto original. Este vocablo, frecuente en la lírica popular española cuyo uso está documentado desde mediados del siglo XVIII, subraya el arraigo, necesidad y sentir estético-compositivo de Gisela Hernández. Contrariamente a este transitorio inciso, la compositora asume íntegramente la organización estructural de los textos, adoptando el modelo estrófico para su creación vocal-instrumental.

En los versos séptimo y octavo acentúa el sentido culminante del “yo poético”: “¡Desde marzo, cómo veo / la frente blanca de enero!”, valiéndose de una breve variante melódica que amplía el ámbito vocal destacando, precisamente, la llegada al punto más significativo del discurso. El material temático adjudicado a las dos últimas estrofas asume el comportamiento de estribillo por su recurrencia melódico-motívica. Es perceptible la asidua relación tónica-dominante que delimita los reposos a modo de semicadencia en cada

semifrase, secundados por la inserción de un silencio de negra como parámetro de inflexión o cesura, siempre en función de la alocución comunicante.

El ámbito armónico fundamentado en su generalidad por mixturas de encuadre en las que el paralelismo de octavas en las voces extremas articulan estructuras armónicas desiguales (fundamentales con segundas añadidas, acordes por cuartas y quintas), intenta eludir la precisión funcional de la tonalidad que converge en paralelo con el marcado sentimiento modal predominante: Sol frigio. En *Huerto de marzo* el comportamiento de la ornamentación está constituido como la anticipación arpegiada de estructuras verticales en función del color o resonancia tímbrica resultante.

Ej. 13. G. Hernández: *Huerto de marzo* (1)

$\text{♩} = 80$

Voz

Mi man - za - no tie - ne yá som - bray

mixtura de encuadre.

Piano

(do menor) I [con segundas añadidas] VI [con sonoridad resultante de acorde por cuartas, determinada por los ejes de segundas añadidas] V [con segundas añadidas] IV [con segundas añadidas]

fundamento melódico-armónico.

paralelismo descendente de octavas.

I VI V IV

Molto meno mosso

tresillo andaluz; resolución modal: Sol frigio.

Voz

Mi man - za - no... (cie-lo al to)

p *mf* *f*

Piano

apoy. res. *p* *mf* *f*

apoy. res. (do menor)

tresillo andaluz como complemento auxiliar para reafirmar la resolución conclusiva.

estructura armónica base, por cuartas justas.

Sol frigio

estructura por cuartas con segunda menor añadida.

tercera mayor implícita en el sentimiento modal resolutivo. (Sol frigio)

Remansillo

En el año 1963, Ediciones de Blanck (La Habana) ofrece la *première* editorial de “Nueve canciones” de Gisela Hernández, en la que fue publicado *Remansillo*. Dieciocho años después, la Editora Musical de Cuba (La Habana, 1981), bajo el cuidado técnico y revisión del compositor Hilario González, realiza una segunda edición en la que se incluye la totalidad de los *lieder* de la compositora, bajo el título “Gisela Hernández, Música Vocal I”. Tras un largo recorrido de investigaciones musicológicas, pesquisa documental, y un exhaustivo análisis de los textos, he llegado a la conclusión de que, en ambas ediciones se ha reincidido en un desacierto de importancia historiográfica. La concesión de “Romancillo” como título en ambas ediciones es un equívoco, una evidente confusión que no constituye una cohesión fidedigna con la obra de García Lorca elegida por Gisela Hernández.

La lírica seleccionada, en esta ocasión, no responde a ninguna convención morfológica preconcebida, y menos aún a la estructura métrica pre-establecida del romance²⁸. Por esta razón, en el transcurso del análisis, me dirijo a la obra de Gisela Hernández por el nombre original de la lírica homónima de Federico García Lorca: *Remansillo*. Con la esperanza de que en futuras ediciones, dicha aclaración adquiera el responsable y justo compromiso ético que merecen sus autores.

Perteneciente al libro *Primeras canciones* (1922), *Remansillo* de Federico García Lorca fue la lírica elegida por Gisela Hernández para su obra homónima fechada en 1944. La expresión “Remanso” no implica significación alguna en lo que a retórica se refiere, ni establece ninguna relación asociada a una estructura poética en específico, sólo expresa la “acción y efecto de remansarse”. Y “remansarse”: dicho de la corriente de un líquido: “aquietarse o hacerse más lenta”, es la definición que certifica la Real Academia Española (RAE). En estos versos de arte menor, García Lorca nos narra a través de colores, propios de la tradición e inspiración popular, tres estados de la naturaleza humana: el alma (blanca), la pasión (roja) y la muerte (negra). Tres partes claramente definidas por la recurrencia del verso primero “Me miré en tus ojos”, sustentadas por la ruptura del número de sílabas de seis a cinco, estableciendo un paralelismo, evidente entre los versos tercero, sexto y noveno, determinado por la combinación de un sustantivo más un adjetivo.

²⁸ Combinación métrica originaria de España, consistente en una progresión indeterminada de versos, en la que los pares se distinguen por su rima asonante, y los impares quedan sueltos. El romance y el romancillo son, en dependencia de los autores, casi o prácticamente lo mismo. De hecho, la norma es considerar al segundo como un tipo o variante del primero. En el romance los versos suelen ser octosílabos aunque pueden llegar a ser hexasílabos o alejandrinos (verso de catorce sílabas métricas compuesto de dos hemistiquios de siete sílabas con acento en la sexta y decimotercera sílaba. Acepta otros tipos de acentuaciones siempre que se respete la cesura entre los dos hemistiquios heptasílabos), siendo esto último menos usual. Uno de los rasgos definitorios de esta estructura poética es, que el número de versos por estrofa sean pares. Cuando los versos están compuestos por menos de ocho sílabas, se les denomina romance corto o romancillo, conservando el número de versos pares por estrofas.

Me miré en tus ojos
Pensando en tu alma.
Adelfa blanca. (sustantivo más adjetivo)

Me miré en tus ojos
Pensando en tu boca.
Adelfa roja. (sustantivo más adjetivo)

Me miré en tus ojos
¡Pero estabas muerta!
Adelfa negra. (sustantivo más adjetivo)

La disolución de la regularidad acentual en el verso octavo, simétrica en las estrofas anteriores, marca un giro en el núcleo semántico de la obra con la aparición de la palabra “muerta”, introducida por la conjunción adversativa “pero” que a su vez rompe con el paralelismo “pensando en...”. Es evidente que este verso sintetiza a modo de catarsis la completud semántica más profunda del poema.

Gisela Hernández transfiere estas imágenes lorquianas al más sutil y cándido de sus propósitos expresivos en la miniatura vocal-instrumental. Sumergida en un sentimiento puramente modal de La eólico en estrecho vínculo con su respectiva dominante frigia, la textura pianística acompañante se fundamenta en un principio técnico-compositivo absolutamente horizontal, figuradamente estático, en ocasiones imitativo. La evolución lineal hacia encuentros verticales, origina estructuras armónicas plagales de carácter cadencial, que evidencian una marcada atracción hacia la modalidad. Esta pequeña forma se resume en una combinación estructural de los tipos *declamatorio*²⁹ y *variación estrófica*, constituida por un período de tres frases de

²⁹ Categoría desarrollada por Schubert, en la que el tratamiento vocal se fundamenta principalmente en un estilo más próximo a la declamación que al canto. En ella, la línea vocal adquiere cierta independencia de la métrica intrínseca de los versos, llegándose a confundir –en ocasiones– con la forma estrófica del poema. Por las características propias que implica la

ocho compases cada una, en el que la última introduce un compás añadido, auxiliar o complementario, con carácter resolutivo, para reafirmar así el centro modal de La eólico.

Una generalidad estructural en las canciones de Gisela Hernández, presente en *Remansillo*, es la brevedad de las secciones introductorias, en las que la compositora expone, a modo de síntesis, los materiales que acontecerán, con apenas variación, en el transcurso de la obra. La concisión en la extensión de estas pequeñas estructuras, condiciona la insipiente evolución y elaboración de las ideas constituyentes. En *Remansillo* el diseño rítmico que conforma la textura instrumental es generalmente estable, salvo en el compás conclusivo correspondiente a la primera frase, en la que el movimiento es precipitado por la concisa inserción de valores de semicorcheas.

Un procedimiento recurrente en el tratamiento agógico, decisivo en la organización estructural, lo constituye el reposo cadencial-resolutivo subrayado por el calderón en tiempo débil en el último compás de cada sección. Estas interrupciones del movimiento implican –evidentemente– una subdivisión tripartita dentro de la organización morfológica a una parte, aunque en esta ocasión el sentido de continuidad en el discurso es incuestionable por la concatenación e inminente conexión entre las frases, prescrita por la brevedad de la forma. La evolución melódica emerge de una proposición declamatoria, inicialmente *recitativo*, en la que tensión armónica e interválica varían sutilmente en cada verso acentuando con precisión la inspiración lorquiana.

declamación: elocuencia y claridad en el discurso, la textura pianística tiende a economizar la elaboración de sus procedimientos, simplificándolos en su funcionalidad, sin rehusar a la expresividad, y en ocasiones a cierta audacia en su cometido.

Ej. 15. G. Hernández: Remansillo (1)

Tranquillo e sensibile (♩ = 66)

Voz

Piano

p

Me mi - réen tus o - jos pen-
san - do en tu al - ma. A - del - fa blan - ca.

contacto con la dominante frigia de "La" a través de la función de semicadencia.

Ej. 16. G. Hernández: Remansillo (2)

Voz

Piano

mf

Me mi - réen tus o - jos pen-
san - do en tu bo - ca. A - del - fa ro - ja.

recurrencia del centro modal Mi frigio.

tetracordo inferior frigio con centro modal "Mi".

Ej. 17. G. Hernández: *Remansillo* (3)

El vínculo efectivo y la proporcionalidad entre el texto y la música en la organización formal prescrita por la compositora en *Remansillo*, se nos refiere a través de un discurso melódico, siempre ascendente, que retorna al punto de partida inicial. A pesar de que la alocución describe tres estados anímicos disímiles, el diseño melódico edificado únicamente por grados conjuntos y terceras se funde con la breve arquitectura morfológica para sugerir una complexión y direccionalidad lineal indivisible. Sólo en la sentencia final la autora inserta un salto descendente de cuarta justa para de este modo subrayar el sentido conclusivo de su mensaje. La cercanía e influencias del antecedente hispánico en la obra de Gisela Hernández incentiva el vínculo generador de reciprocidad entre texto y música, convirtiendo a esta miniatura en una expresión genuina de identidad, síntesis y economía de recursos técnico-compositivos.

Al acercarse a la lírica lorquiana, Gisela Hernández prescribió conscientemente un vínculo cultural preciso y recurrente en su estilo: el antecedente hispánico. Si nos detenemos con atención en la escucha del movimiento resultante propuesto por la compositora en la textura pianística,

localizaremos de inmediato cierta proximidad constructiva, visible en la alternancia e intercambio del diseño melódico-rítmico adjudicado a cada mano, a la *Nana* de Manuel de Falla, perteneciente a su ciclo *Siete canciones populares españolas*. La gravitación y atracción modal inmersa en la resonancia de sus relaciones, el estatismo aparente del movimiento de líneas falsamente interrumpidas por silencios, y cierto aroma impresionista, denota la marcada intención de Gisela Hernández de evocar, aunque en disímil dirección, al célebre compositor gaditano.

Ej. M. de Falla: Nana (Siete canciones populares españolas, fragmento)

The image displays a musical score for a fragment of 'Nana' by Manuel de Falla. It consists of three systems, each with a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Calmo e sostenuto' with a metronome marking of 42. The piano part is marked 'pp' (pianissimo). The vocal line includes lyrics in Spanish. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern in the right hand and a more active, melodic line in the left hand, often with triplets.

System 1:

Voz: *Duér-me - te, n - ño, duer - me,*

Piano: *Calmo e sostenuto (♩ = 42)*, *pp*

System 2:

Voz: *Duer - me, mi al - ma,* *Duér - me - te lu - ce -*

System 3:

Voz: *ri - to* *De la ma - ña - na.*

Cuando las fuentes literarias son traducciones del texto original, es imposible definir con certeza el ritmo y la complejidad semántica. De este modo es inverosímil precisar si la simetría o no de los versos nos conduce a un acercamiento a la tradición literaria, o por lo contrario nos estaría distanciando de ella. Es importante tener en cuenta que en una traducción poética, si no hay un conocimiento exhaustivo de las fuentes originales, puede suscitarse una recreación de los significados con cierto margen de flexibilidad, que en ocasiones podría llegar a constituir una concepción equívoca o distorsionada del contenido inicial de los textos.

Tránsito

En *Tránsito*, versos del filósofo y poeta bengalí Rabindranath Tagore (Calcuta, 1861, - Santiniketan, 1941), elegidos en esta ocasión por Gisela Hernández para la creación, en 1945, de su obra homónima para soprano y piano, se percibe una lograda concordancia entre la marcada y recurrente idea de sucesión de sus significados y el título del poema. El estrecho vínculo que establece el poeta entre la vida y la música, explícito en el primer verso “cuando se rompa la última cuerda de mi laúd”, que concluye en el segundo “y callen mis canciones”, silencio intrínseco de la muerte como traslación “hacia el recinto eterno de la estrellas”, nos sugiere una estructura poética casi narrativa, que podría leerse y quedar constituida como una única frase, en la que la separación de los versos no adquiere una reveladora importancia en el discurso poético. Al tratarse de una tradición lírica muy disímil a la nuestra, es probable que en la traducción al castellano se haya inducido, incluso, algún cambio semántico.

*Cuando se rompa la última cuerda de mi laúd,
Y callen mis canciones,
Partiré cielo arriba,
Hacia el recinto eterno de la estrellas.*

Si bien la armadura de clave cumple una función esencial en la armonía tradicional, en *Tránsito* sólo es comprensible por la atracción armónica con Do, que incide como núcleo puramente menor (eólico), sugerido en el tratamiento melódico, y en la resolución de las dos frases recurrentes que conforman este período. Sin embargo, la reincidencia de Sol como eje dominante de Do desvela la convergencia, en semejanza, de dos centros armónicos bien diferenciados: Do como fundamental tonal-modal, y Sol como dominante frigia o tónica modal. Este vínculo, unidad o relación complementaria, cumple un revelador objetivo: evadir toda referencia a la funcionalidad armónico-estructural que rememore los principios constructivos de la tradición.

En *Tránsito* las arquitecturas verticales están fundamentadas en el paralelismo descendente, secuencial, de acordes por cuartas, invertidos, que contribuyen a desarticular la regularidad simétrica de estas estructuras en estado fundamental. Generando de este modo un atractivo enriquecimiento del color armónico a través de las duplicaciones producidas en las voces externas, y el fortalecimiento del movimiento que implica las duplicaciones en las voces internas de los acordes. Los intervalos resultantes de segundas mayores y menores que se producen en el movimiento interno de la organización armónica, consecuencia de dichas transformaciones, sugieren un efecto auditivo de segundas añadidas como núcleo central de la estructura. A pesar de la notoria atracción modal-tonal en los procedimientos melódico-armónicos aquí acontecidos, Gisela Hernández persiste en eludir, conscientemente, las funciones armónicas propias de la modalidad-tonalidad, eligiendo un lenguaje ambiguo y neutral para disipar cualquier reminiscencia del pasado.

La organización de cada frase queda establecida por un compás inicial introductorio, uno auxiliar como reafirmación resolutive al final de la primera, y otros tres, como sección conclusiva de la obra. La evasión tonal-modal del último compás, proyectada a través del enriquecimiento armónico que genera la doble funcionalidad, resume la amplitud que emana de los textos en un objeto único de significados.

Ej. 18. G. Hernández: Tránsito (1)

Largo (♩ = 42)

Voz

Cuan - do se rom - - - pa

p

Piano

mf

p

enriquecimiento del color armónico a través de la duplicación de octavas en las voces externas; paralelismo descendente.

fortalecimiento del movimiento a través de la duplicación en las voces internas.

estructura armónica de acordes por cuartas.

Ej. 19. G. Hernández: Tránsito (2)

tratamiento melódico ascendente en un ámbito de octava.
recurrente en el centro modal Sol frigio.

Voz

Ej. 20. G. Hernández: Tránsito (3)

giro pentatónico en la elaboración melódica.

Voz

Ej. 21. G. Hernández: *Tránsito* (4)

anticipación de la 5ª sobre la dominante de do menor,
constituyendo a la vez la 5ª sobre la fundamental (1º grado) de sol frigio.

cadencia frigia explícita en la triplicación del
tetracordo inferior sobre el centro modal: sol.

enriquecimiento del color armónico a través
de la poli-centralidad modal-tonal que sugieren
los acordes por cuartas.

doble funcionalidad armónica:
V grado (sin tercera) de do menor
I grado (sin tercera) de sol frigio

En el año 1945 se encuentra catalogada su *Sonatina* para violín y piano, en tres movimientos, de los cuales el segundo es una transcripción de *Tránsito* –salvo algunas divergencias en indicaciones de expresión y agógica– transportada al centro modal de “la eólico”. Al igual que en la citada obra vocal, la autora combina diversas direcciones y lenguajes armónicos, aludiendo en ocasiones a giros pentatónicos, distintivos de los cantos afrocubanos. Considerando la marcada y significativa presencia que Gisela Hernández confirió a la voz en su breve catálogo de obras, es muy probable que en la cronología creativa de la compositora, *Tránsito* haya sido el eje referencial para el segundo movimiento de la *Sonatina* para violín y piano.

Ej. 22. G. Hernández: Sonatina para violín y piano (segundo movimiento, fragmento)

II

Grave espressivo

Violín

Piano

Viol.

Pno.

mf

cresc.

cresc.

Deprisa, tierra, deprisa

El canto o deseo de un futuro cercano, venidero, próximo, urgente, casi inmediato, que gira en torno a la esperanza –asegurada– de la existencia de un amor que nos espera, constituye la idea central del poema *Deprisa, tierra, deprisa* de Juan Ramón Jiménez (Moguer, Huelva, 1881 – San Juan, Puerto Rico, 1958). Perteneciente a la Canción n° 29 de *Estío* (1916), estamos ante tres cuartetas de

versos octosílabos con asonancia en los pares, formadas por las palabras-rima “sol-amor” que subrayan de manera extraordinaria el significado y solidez de los sustantivos. La recurrencia del verso octosílabo “que me espera a mí el amor” al final de cada estrofa a modo de estribillo, es un evidente ejemplo de recuperación de la estructura de la lírica popular-tradicional.

Juan Ramón Jiménez al romper el paralelismo que se advierte en los dos primeros versos del poema, trasladando el término “sol” justo al final del segundo verso, era consciente de la rima, y del gran significado que proyectaba en su composición. Al “descomponed el sistema” el poeta prescinde del ritmo del universo, ignorándolo una vez más al comienzo de la segunda estrofa, en su interlocución con la “tierra” y el “sol”, ejes centrales en los que se ubica el autor. “todo” y “sólo” delimitan el contraste que luego los sustantivos desarrollan: el humo (lo vulgar, lo hosco), y la gloria (lo elevado, marcado por la diferencia respecto al resto de realidades: “sólo”). El acontecer protagonista de las exclamaciones imperativas en la tercera y última estrofa, denotan el esplendor expresivo del poema acelerando aún más el ritmo e intensidad del discurso. La fuerza del poeta y su palabra es una premisa recurrente en Juan Ramón Jiménez. La voluntad del “yo poético” se manifiesta en el juego de contrastes “nieve-espiga”, y en el poder imperativo sobre la “tierra” (¡Anda!) y el “sol” (¡Vuela!). Para optar por “abreviar” -con urgencia, inmediatez- esa “esperanza” –de la que nunca duda, y la cual da por hecho- de llegar a alcanzar su objetivo último: el “amor”.

*Deprisa, tierra, deprisa;
deprisa, deprisa, sol;
descomponed el sistema,
que me espera a mí el amor. (rima asonante)*

*¿Qué importa que el universo
se trastorne, tierra, sol? (sol-palabra rima)
Todo es humo, sólo es gloria,*

que me espera a mí el amor. (verso repetido; amor-
palabra rima)
¡A la nieve con la espiga!
¡Anda, tierra; vuela, sol! (sol-palabra rima)
¡Abreviadme la esperanza,
que me espera a mí el amor! (verso repetido;
amor-palabra rima)

Inspirada por el vertiginoso ritmo de urgencia, velocidad e inmediatez galopante del adverbio recurrente “deprisa”, Gisela Hernández crea su obra homónima en 1945, recurriendo al tradicional género o forma estrófica, dentro del *modelo interrumpido*³⁰ que conforma la morfología general de una obra a *una parte*, bipartita en esta ocasión.

En *Deprisa, tierra, deprisa* la textura acordal-disuelta, constituye la célula generatriz que caracteriza la expresividad agógica del acompañamiento instrumental. En su estructura, enmarcada en un evidente centro tonal inicial de do menor, vinculado a la acentuada percepción de inestabilidad producida por el contacto con el tercer grado aumentado de fa menor –en variante armónica-, superpuesto a su respectivo acorde de subdominante al final de la primera frase, acontece una atractiva sonoridad resultante poliacordal de marcada tensión. Este suceso armónico -consciente-, más propio del color -aunque eminentemente funcional-, irrumpe y detiene -como reposo divisor- la fluidez del movimiento en el discurso, definiendo su estructura en dos secciones o partes. El tratamiento melódico elaborado a partir de movimientos conjuntos que evolucionan ascendentemente, alcanza su máximo desarrollo expresivo en la relación interválica de quinta justa, coincidiendo con la catarsis significativa de la obra

³⁰ En la morfología *a una parte*, proyectada en los fundamentos del análisis Schenkeriano, podemos advertir “modelos interrumpidos” que sugieren dos o tres secciones o partes en lugar de una, constituyendo eventos estructurales bipartitos y tripartitos. Estas divisiones, determinadas por un acorde “divisor” con función de dominante -generalmente un V grado- subordinado a un contexto puramente tonal, establecen un aparente reposo de semicadencia que retienen la fluidez del movimiento. Para Schenker cualquier interrupción del discurso musical implica un fraccionamiento, subdivisión, al menos en dos partes.

poética. La aparición accidental del Re bemol en el séptimo compás, podría interpretarse de diversas maneras: a) Giro frigio con centro modal Do, b). Inflexión napolitana como enriquecimiento de la función de subdominante, aunque el acorde no se encuentre en la inversión característica, y c). Estrecho vínculo con la subdominante, explícitamente expuesto en el *Prestissimo* correspondiente a la coda. Esta última interpretación, determinada por la funcionalidad tonal y la concreción de fa menor como centro tonal de destino, desarticula los significados anteriores. Sin embargo, los acontecimientos de tonos enteros, sonoridades de séptimas secundarias y ambivalencia tonal-modal, pueden sugerir y orientar el análisis en otras direcciones.

Ej. 23. G. Hernández: *Deprisa, tierra, deprisa (1)*

Allegro appassionato (♩ = 152)

Voz: De - pri - sa, tie - rra,

textura acordal-disuelta como principio agógico-armónico (motor métrico recurrente)

Piano: *p* *cresc. poco a poco* *mf*

[centro tonal de do menor; prolongación armónica de la fundamental]

Ej. 24. G. Hernández: *Deprisa, tierra, deprisa (2)*

Voz: que mees - pe - raa miel a - - mor.

estructura poliacordal: superposición de los grados IV y III (5/4) de fa menor (variante armónica)

Piano: *cresc.* *f*

giro melódico ascendente de 5ª J.

anticipación.

giro de tonos enteros.

reposeo divisor (interrupción del movimiento)

Ej. 25. G. Hernández: *Deprisa, tierra, deprisa* (3)

A tempo

Voz: To - - - - - does

Piano: organización poliacordal disuelta: VI - II de do menor.

p cresc. ed acceler. poco a poco

Voz: hu - - - - - mo, só - - - - - loes

Pno.

Ej. 26. G. Hernández: *Deprisa, tierra, deprisa* (4)

organización poliacordal disuelta: III6/4 (♯5) - IV7 (do menor, variante armónica)

Voz: glo - - - - - ria que mees - - - - -

Piano:

superposición de los grados I y VII7° (do menor). estructura poliacordal resultante.

Voz: pe - - - - - raa miel a - - - - - mor! De

Pno. *ff*

5° dism.

apoy. res.

anticipación de la centralidad, funcional, de dominante (do menor)

apoyatura sobre la tercera del VII7° de do menor; resolución.

La recurrencia de la primera estrofa en la dramaturgia comunicante de Gisela Hernández, no concebida por Juan Ramón Jiménez en su arquitectura poética, constituye el núcleo significativo del sentir de la compositora. Su implicación creativa no se limita a la participación pasiva supeditada al espacio literario, sino que lo controla y conduce hacia su designio comunicante. La duplicación de la velocidad -compases 19, 20, 21 y 22- determinada por la contracción de los valores –seisillos de fusas- y la repetición estrófica, intensifican la urgencia y necesidad –compartida por sus autores, aunque transitada por diversas naturalezas- de apremiar la vehemencia, casi desesperada, del discurso.

En este canto a la velocidad, a las ansias del encuentro con el amor tangible, humano, visceral, la compositora se apodera del “yo poético” convirtiéndolo en un “yo compositivo” para llegar así a su objetivo último: el amor. Finalizando con la exclamación imperativa: ¡Ah!, -que no aparece en los textos originales- para acentuar el arribo al centro tonal de destino: fa menor y, recapitular el material melódico asignado inicialmente a los dos primeros versos, “Deprisa, tierra, deprisa; / deprisa, deprisa, sol”, esta vez transferido a la textura instrumental.

Ej. 27. G. Hernández: *Deprisa, tierra, deprisa* (5)

Prestissimo

Voz

¡Ah!

Piano

f

f

centro tonal de destino: fa menor (prolongación armónica del I grado)

Diálogo

Una de las obras evidentemente transgresora en la evolución y proyección estética del trayecto compositivo de Gisela Hernández es *Diálogo* (1955), perteneciente a su último período de creación (1947-1971).

En este espacio, determinado por la reafirmación concluyente de principios técnico-estéticos y rasgos definitorios de lo nacional, sobrevienen excepciones que no recurren a una identidad local o regional, sino que trascienden el umbral del nacionalismo para adquirir una dimensión universal. Separadamente de la elección y vínculo de *Diálogo* con la obra homónima de la insigne poeta³¹ Dulce María Loynaz (La Habana, 1903-1997), el acontecer melódico y evolución de la textura pianística no revelan indicio alguno de cubanía. Sólo la selección de los textos puede sugerir el compromiso y la estrecha complicidad de la autora con el contexto literario de su tiempo.

En la sección A de su estructura ternaria simple (A-B-A), Gisela Hernández dibuja una textura pianística que recurre al manejo de la tensión armónico-sorpresiva para acentuar el impulso dramático de los textos. Este acontecimiento subraya el carácter *quasi improvvisato* de la elaboración melódica e incrementa la densidad y tensión armónica a través de la convergencia simultánea de centros armónicos diversos (poliacordes). La atracción modal, los giros pentatónicos y el enriquecimiento tímbrico de las arquitecturas verticales por la digresión ornamental integran la sugestión emotiva de los versos en un vínculo conciso y efectivo. Mientras que en la sección central (B) se establece una distensión armónica, como principio de contraste, a través de un diseño secuencial descendente a modo de triple *ostinato*, que conforma un nuevo episodio instrumental. En la tercera y última sección se re-expone el material temático inicial (A), con una breve variación de los textos, seguida de la brevedad de la sección conclusiva. Los ejemplos que se muestran a continuación corroboran los

³¹ Convención del “yo poético”, referida al inicio de éste capítulo en la nota al pie nº 9.

principios técnico-compositivos que refiere la autora en la elaboración y proyección de su discurso:

Ej. 28. G. Hernández: *Diálogo (1)*

Senza tempo *ad libitum*

Voz

f ¡Ah!

Piano

f

poliacorde conformado por la superposición de dos centros armónicos: Sol mayor y Reb pentatónico.

escala pentatónica con centro armónico Re bemol.

giro dórico con centro modal Si bemol

giro pentatónico

Voz

mf Es - tán - ca - yen - do

Pno.

poliacorde conformado por la superposición de dos centros armónicos: Do mayor y Reb pentatónico.

atracción armónica con Do lidio (con cuarto grado enarmonizado), resultado de la superposición de: Do mayor y Re bemol pentatónico.

Voz

se des - pren - den es - tre - - - llas!

triple ostinato como fundamento de la textura pianística.

Piano

2º mayor como tensor armónico.

estructura poliacordal por cuartas justas.

La presencia del diálogo, no sólo propio de la narrativa y de la dramaturgia, aparece como un esperanzador discurso lírico en la obra poética de Dulce María Loynaz, en el que las ideas se articulan por asociación. Esta estructura literaria está cuidadosamente tratada en el carácter recitativo de la voz, y en las relaciones interválicas que definen la morfología dramático-musical emprendida por Gisela Hernández. La excepcionalidad del contenido y de la forma que proyecta Loynaz en la inmediatez de la palabra escrita a través de un ingenioso diálogo de sendas realidades en el que los personajes se solapan entre sí con rapidez y fluida elocuencia, aflora en la visión de dos ámbitos disímiles: la realidad inocente: “Están cayendo estrellas...”, y la realidad pragmática: “¿-Qué estás diciendo, hermano? / Son estrellas fugaces, / ni caen ni se recogen”. El candor más hondo y absoluto contrapuesto a la cientificidad de la realidad objetiva. Dos percepciones interrumpidas por un imperativo, al inicio del octavo verso (“Pon”), que advierte constatar físicamente parte de una realidad. Reapareciendo irrefragablemente en el último verso (“Pon”), antecedido por un “no importa”, para subrayar la indudable importancia de las cosas, tangibles o no, en esa apremiante necesidad humana de convertir en extraordinario lo que nos rodea.

Están cayendo estrellas...

-¿*Qué estás diciendo, hermano?* (la coma rompe la sinalefa y marca la importancia del interlocutor en este “diálogo”)

Son estrellas fugaces.

-¡*Están cayendo estrellas!*... (rima consonante, palabra-rima)

-*Qué pensamiento extraño...* (rima asonante)

-¡*Cómo del cielo claro* (rima asonante)

se desprenden estrellas!... (palabra-rima)

Pon tus manos abiertas (rima asonante que persigue la continuidad del ritmo sin incurrir en otra repetición)

para que en ellas caigan...

-¿*Qué estás diciendo, hermano?* (igual que en el segundo verso)

Son estrellas fugaces, (repetición de verso)

ni caen ni se recogen.

{*No importa. Pon las manos...*} (rima consonante)

La separación del último verso podría implicar, en este caso, la aparición de un nuevo interlocutor, una tercera persona que toma la palabra para dar una lección de hondura y fe al hermano pragmático. Pese a que el discurso se simplifique con la poetización, aquí el hombre alcanza su altura máxima como ser esperanzado: “No importa, pon las manos”.

Voy a medirme el amor

Remitiéndome a la obra poética *Tiempo* de Dulce María Loynaz, la cual inspiró a la compositora la direccionalidad dramática en *Voy a medirme el amor*, es importante referir que de las seis estrofas de cuatro versos octosílabos que integran este romance, estructura poética típicamente española, Gisela Hernández sólo selecciona, la última y la primera cuarteta, en este orden, para su quehacer

creativo. Es evidente la necesidad de condensar y proyectar su “yo compositivo” a través las reflexiones e imágenes explícitas en las estrofas seleccionadas. Sin embargo rehúsa a versos tan significativos como: “Quién pudiera como el río / ser fugitivo y eterno: / Partir, llegar, pasar siempre / y ser siempre el río fresco...”.

La universalidad del paso del tiempo, la metáfora del río como vida en permanente sucesión (ya desde tiempos de Heráclito), el cúmulo de verbos (partir, llegar, pasar...) propulsores de la velocidad, la idea de ese “siempre” como adverbio que explicita la temporalidad material y fugaz de ese río: fugitivo, eterno y fresco, el “reloj que late” como metáfora espléndida del corazón, “un kilómetro de luz, / un gramo de pensamiento...” referencias a unidades de medidas aplicadas a cosas que no pueden medirse, la “rosa” como símbolo de la caducidad en la lírica, la sensación de no pertenecer al tiempo marcado por el reloj como alegoría por excelencia del barroco, referida al paso imperecedero de las horas, integran el conjunto de ideas que Gisela Hernández excluye en su discurso para centrarse con prioridad en otra dirección semántica del poema.

En la estrofa seleccionada por la compositora para iniciar su discurso (la sexta), el poeta recupera el concepto de medida de los dos primeros versos presentes en la quinta, sólo que en esta ocasión el medio empleado no es el de velocidad o peso, sino que es aludido a través del dolor incitado por esa “cinta de acero” que rasga, y cuya repetición del sonido “z” (cin-ce) subraya la cacofonía que rompe con la fluidez métrica del resto del poema. Los extremos de esa “cinta” afilada, de la que una de sus “puntas” (término significativo por el acento en “u”, que permite insistir en la idea de violencia) se apega a la tierra, en su límite hacia lo ascendente, y la otra hacia lo intangible. Una dualidad, ésta, que rige el texto en diversos sentidos: lo corporal-lo anímico (en la primera estrofa), el tiempo-yo temporal (en la segunda), y lo trágico, siempre como término medio entre dos conceptos o realidades. Los puntos suspensivos del último verso marcan una pausa que permite acentuar la fuerza del vocablo siguiente, su violencia, si bien, otra vez, quien va a ser objeto de ella apela a un sustantivo cuyo referente no se puede aprehender: “¡clávala en el viento!”.

El deseo perenne, intacto, y la existencia del dolor que permanece dentro de nosotros como una conmoción que se transmuta supuestamente en algo positivo (metáfora de lo intangible), instituye la idea central de los dos primeros versos correspondientes a la primera estrofa: “el beso que no te di / se me ha vuelto estrella dentro...”. Esta idea de connotación espiritual se consuma con ese proceso corporal de transformación del deseo en “beso”, ese “tornar en la boca” que sugiere una idea de metamorfosis de esa estrella interior en gesto amoroso y corporal a la vez, referido desde la tradición con cierto tono popular.

Estamos ante una sucesión de estrofas octosílabas polirrítmicas (en la medida en que no coinciden los acentos, o, lo que en este caso sería igual, que hay versos sueltos) perfectamente articuladas entre sí a través del pensamiento y de las imágenes. La utilización de puntos suspensivos impregna a los versos de un carácter de apunte suelto a modo de ideas que se escriben de manera espontánea.

I

El beso que no te di
se me ha vuelto estrella dentro... (rima asonante)
¡Quién lo pudiera tornar
-y en tu boca... - otra vez beso! (rima asonante)

II

Quién pudiera como el río
ser fugitivo y eterno: (rima asonante)
Partir, llegar, pasar siempre
y ser siempre el río fresco... (rima asonante)

III

Es tarde para la rosa.
Es pronto para el invierno. (rima asonante)
Mi hora no está en el reloj...
¡Me quedé fuera del tiempo!... (rima asonante)

IV

Tarde, pronto, ayer perdido... (de nuevo estamos ante una coma que no supone evitar la sinalefa entre “to a”, lo que indica que la oralidad prima sobre la convención escrita que, lógicamente, requiere una coma)

mañana inlogrado, incierto (rima asonante)

hoy... ¡Medidas que no pueden

fijar, sujetar un beso!... (rima asonante)

V

Un kilómetro de luz,

un gramo de pensamiento... (rima asonante)

(De noche el reloj que late

es el corazón del tiempo...) (rima asonante)

VI

{ *Voy a medirme el amor*
con una cinta de acero: (rima asonante)
Una punta en la montaña
La otra... ¡clávala en el viento! (rima asonante)

El contraste lírico entre los significados, transferido por Gisela Hernández a su estética compositiva, sobreviene en gran medida a través del tensor armónico producido por el encuentro vertical de segundas menores (novenas menores³²), articuladas como apoyaturas sobre la tercera y fundamental del primer y cuarto grado de fa menor, respectivamente. Esta inestabilidad en el acontecer armónico, de carácter profundamente sensitivo, subraya la conexión de una y otra autora al referir, en una unidad indivisible de significados, la imponente acción de medir un sentimiento, lo intangible, invisible, etéreo, con una proporción de medida física que a la vez causa un incisivo dolor “de acero”. Este proceder, de fluctuación

³² En el análisis armónico refiero las novenas menores en su estado simplificado, inmediato, de segundas menores. De este modo se simplifica la comprensión de la funcionalidad y tensión armónica en el contexto analítico.

armónica, se intensifica tras la acentuada recurrencia de la célula motivico-rítmica del son cubano, constituyendo un *ostinato* rítmico como diseño único en la textura pianística acompañante. La capacidad de Gisela Hernández al establecer el vínculo poético-musical en una efectiva integración de significados a través de estructuras tan breves como las microformas, denota el poder de síntesis necesario para sublimar, con precisión, el influjo de las ideas.

La sutil evolución de esta pequeña forma, condicionada por su extensión, se sustenta en los contrastes dinámicos, y en el interés que nos infunde la estructura estrófica al ofrecernos nuevos significados en cada repetición musical. Estructurada en un período atípico de catorce compases, con una brevísima introducción en la que quedan expuestos los materiales motivico-temáticos que acontecerán en el discurso, finalizando con una sección conclusiva de siete compases, necesarios para reafirmar la sentencia poética, *Voy a medirme el amor*, escrita en el año 1958, responde a la diversidad de rasgos asimilados en el trayecto de la identidad nacional cubana.

Ej. 30. G. Hernández: *Voy a medirme el amor* (1)

Largo espressivo (♩ = 54)

Voz

p

Voy a me - dir-me el a - mor con u - na cin - ta de a

p

apoy. sobre la 3ª apoy. sobre la fund. apoy. sobre la 3ª apoy. sobre la fund.

p

cresc.

I - IV6 4 I I - IV6 4

ce - ro

combinatoria rítmica del son; ostinato rítmico como fundamento de la textura pianística.

Cómo vendrás

Remitiéndose al entorno de Orígenes, Gisela Hernández concibe *Cómo vendrás* (1964), discurriendo por la espiritualidad indivisible del “yo cotidiano” y el “yo poético” de la impronta lírica allí acontecida.

Inspirada en la profundidad mística e índole metafísica de la obra poética de Fina García Marruz (La Habana, 1923), Gisela Hernández instaura una perfecta concordancia entre texto y música al elegir un tiempo *Largo*, sustentado por la recurrencia de un movimiento aparentemente estático y tranquilo. La compositora recurre a la utilización del doble pedal figurativo en la textura pianística para evolucionar direccionalmente hacia diversos centros armónicos de contacto. La arquitectura de sendos pedales se fundamenta en el movimiento descendente de octavas disueltas que a la vez generan un motor métrico estable. La organización vertical se concentra en una progresión breve en modo menor: VI6/4 - V6/4 - I, que es transferida, con apenas variación, a diversos centros armónicos distantes del modo original: Do eólico. Al excluir el intervalo definitorio de la modalidad-tonalidad (la tercera), la compositora persigue eludir los vínculos con las funciones estructurales de la armonía tradicional.

Resulta de significativo interés en el discurso la evolución del tratamiento vocal que, partiendo de un principio declamatorio de nota repetida, evoluciona en una progresión siempre ascendente que converge con diversidad de centros armónicos lejanos. Llama la atención la independencia lineal en la elaboración melódica que asume giros hexátonos, mixturas enarmónicas y falsas relaciones, generando así una acentuada ambigüedad modal-tonal.

Estructuras verticales por cuartas y quintas justas, apoyaturas sobre la tercera del acorde, contactos abruptos y enarmónicos a diversos centros modales, conforman los recursos técnico-expresivos que articulan la elocuencia dramática de *Cómo vendrás* en conjunción con la impronta poética.

El conjunto de motivaciones que genera la unidad lingüística de Fina García Marruz en el pensamiento compositivo de Gisela Hernández, incita a la unidad e integración indivisible en la que ambas naturalezas, la lírica y la música, se actualizan mutuamente en la reciprocidad de los sentidos y realidades acontecidas en el recorrido músico-verbal. La búsqueda de un alto grado de concomitancias e integración coherente de cada esencia es el objetivo final que Gisela Hernández propone en su discurso.

La dimensión textual es integrada por la compositora, en el amplio contexto de implicaciones y vínculos asimilados en la convergencia, en un trazo único o idea en la que ambos lenguajes se reconstruyen en su discurrir en paralelo. Al subrayar con sus propios recursos técnico-compositivos el espíritu contemplativo de Fina García Marruz, la compositora se traslada a ese mundo onírico, contradictorio y transfigurado del “yo poético”, para vivificar su dimensión, su propio “yo compositivo”.

Ej. 32. G. Hernández: *Cómo vendrás*

elaboración melódica por grado conjunto, ascendente, quasi recitativo (estilo declamatorio).

Voz

Piano

doble pedal figurativo; anticipación de la fundamental sobre el V grado de Do eólico.

apoy. res.

1 (con apoyatura, resolución, e inc.)

VI 6 (sin 3ª) 4

V 6 (sin 3ª) 4

apoy. sobre la 3ª

Có-mo vendrás al de-so-la-do di - a

que me die-ron deho-gar ex-tra-ñas ma-nos,

progresión original (sol b eólico)

có-mo ve-drás a don-de vi-vo en va-no

progresión enarmónica resultante (fa sostenido eólico)

VI 6 4

V 6 4 (incompleta, sin tercera)

1 (con apoyatura sobre la tercera)

apoy. res.

Perteneciente al libro *Las miradas perdidas* (1944-1950), La Habana, Úcar, García, 1951, “A la vida eterna” fue la lírica elegida por Gisela Hernández para transitar por la realidad de la poetisa, en la que vivencias y contradicciones se transfiguran en una espiritualidad onírico-alegórica.

La asonancia entre las estrofas fomenta la sensación de engarce entre estas y, en consecuencia, la unidad textual. El apóstrofe en el quinto verso: “¡Oh vida!”, nos revela a quién se dirige el “yo-poético”. La resbaladiza sensación de incertidumbre y dudas de la autora de constituir un todo independiente o parte integradora de la vida se resuelve en el sexto verso en la medida en que su “vida” equivale a su “muerte”: “Si la vida de mi alma es sólo muerte”, con lo cual ella permanecería en un estado variable, alternativo. Precizando de un “alma” que a la vez su centro carece del tal “vida”. Estos juegos antitéticos y de palabras complementados por el léxico elegido, instituyen la fisonomía propia de la poesía contemplativa. La dualidad entre la vida y el sujeto, en la que la primera actúa emocionalmente sobre el “yo-poético”, queda marcadamente resuelta en el verso: “Tú eres la unidad, que no la suma” o, dicho en otras palabras, la vida no es mera adición de elementos sino que directamente es un todo.

“Una frontera muy sutil separa a la literatura de ese otro orden del espíritu donde, sin enterarse mucho de sí mismo, el arte y el ser se confunden”³³. Así describe el eminente poeta *origenista* Eliseo Diego su percepción del espacio y esencia creativa de Fina García Marruz. Universo en el que lo desconocido llega a constituir el alimento único e imprescindible en la transfiguración de las realidades de la autora.

Cómo vendrás al desolado día

Que me dieron de hogar extrañas manos,

Cómo vendrás adonde vivo en vano (rima consonante)

Sin transmutarme en tu alta monarquía. (rima consonante)

Por qué camino llegarás, ¡Oh Vida!,

Si la vida de mi alma es sólo muerte.

Para ser te requiero el alma mía, (rima consonante)

Y el centro de mi alma es no tenerte. (rima consonante; en este verso rompo la

³³ Referencia de Eliseo Diego publicada en las notas a la edición del poemario *Visitaciones*, de Fina García Marruz, La Habana, Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), 1970.

sinalefa entre “alma” y “es”, al tratarse de un verbo que cobra una notoriedad aislada)

*Más sé que has de venir no contestando,
Como fuego, como efecto inerte. (rima consonante)
No soy tu causa yo, tú mi ventura,
Eres total y encenderás mi llanto, (rima asonante)*

*Pues del cuerpo contrario de mi suerte
Tú eres la unidad, que no la suma, (rima asonante)
Pues del cuerpo contrario de mi suerte
Tú eres la unidad, que no la suma.*

En el artículo *Memoria de Cleve Solís* escrito por Virgilio López Lemus en la revista “Lecturas de Vitral” (septiembre-octubre. Año IV, Nº 21, 1997), el poeta expone su reflexión sobre el trayecto técnico-estético de esta destacada mujer de las letras cubanas:

más bien se advierte reciedumbre conceptual, hondura sin abandonar la delicadeza lírica, percepción metafísica, a veces incluso parapsicológica y seguramente de trasfondo cristiano; Cleve Solís era una origenista por razones de contenido y de estilos poéticos, porque sus temas resaltaban la implicitez de lo cubano de la misma manera en que ello era peculiar en la mayoría de los miembros del famoso Grupo, y también porque su escritura, armada de cierto grado de barroquismo, danzaba entre los influjos de Lezama y de Feijóo, y a veces de Fina García Marruz, en cuestiones de léxico y de estructuras de las frases.³⁴

³⁴ Referido por Virgilio López Lemus en *Memoria de Cleve Solís*, “Lecturas del Vitral”, Pinar del Río, Revista Sociocultural del Centro Católico de Formación Cívica y Religiosa, septiembre-octubre. Año IV, Nº 21, 1997.
<http://www.vitral.org/vitral/vitral21/lecturas.htm> [Consultado: 20 de enero, 2002].

Dones

Tanto por la sensorialidad como por el artificio que se desprende de su lectura, *Dones* de Cleva Luisa Solís Castiñeira (Cienfuegos, 1918 – La Habana, 1997), nos acerca por instantes a la ilustrada elocuencia de Luis de Góngora, inmersa en una dicción casi barroca frente al desorden y libertad que fluctúa de la irregularidad métrica de los versos. Estamos ante un poema en verso libre en el cual lo realmente importante es el deseo de plasmar sensorialmente la realidad a través de la tradicional apelación a los colores de esos lirios “blancos”, “granates”, de “luces”, “bronces” o el rojo propio del fuego del amor como hoguera en la que sucumbir y, a la remembranza inmediata y permanente del sonido, no sometido a la mortalidad, de esos “címbalos” que devienen en “eternos”. La integridad y delicadeza mística del lirio que contrasta con el erotismo del ardor e incendio amoroso marcado por el sustantivo “fiebre” y el adjetivo “abrasados”, acentúan el contraste que aflora apremiante por el acontecer de bruscos cambios rítmicos en el discurso lírico, no obstante fluido y elocuente por el encabalgamiento de los versos. El hecho de la posibilidad humana de disfrutar del amor y de la música en el sentido religioso o profano reclama, en esta ocasión, la proporcionalidad y concordancia implícita en el título elegido. Esta obra integró la colección dedicada a la obra poética de Cleva Solís por la Editorial Letras Cubanas (1999), bajo el cuidado técnico de Fina García Marruz y Cintio Vitier, con prólogo de Fina García Marruz.

*¿Quién te ama
que tantos lirios
te visitan pródigos?
¡Los granates más bellos
del silencio te rodean,
sus esmaltes buscan
los depósitos que la vasija
ofrece para escoltar sus luces*

escoltando los bronce.
Sin vacilaciones
claudican en tu hoguera;
mueren de encendida
fiebre, abrasados de amor.
Caen. Sus caídas
se van. Son golpeados.
¡Óyelos!
¡Cierran sus puertas!
¡Trémulos rostros se levantan
reclamándolos.
Son el sopor traslúcido,
címbalos eternos!

En *Dones* obra homónima de Gisela Hernández compuesta en el año 1964, la compositora fundamenta la textura instrumental en la relación armónico-funcional recurrente: tónica-subdominante (I-IV-VI), en la que notas extrañas al acorde, apoyaturas sobre la tercera (ejemplo concreto en esta obra) resueltas en tiempo débil, instituyen el rasgo esencial del discurso armónico. Ambigüedad tonal-modal, cromatismos, diversos contactos a través de acordes con función de doble dominante (D.D.), breves giros de tonos enteros, acordes enarmónicos, dominantes sin resolución (semicadencia), mixtura modal de picardía (menor-mayor), son los elementos que articulan la organización compositiva de esta microforma vocal-instrumental declamatoria.

Iniciando un fragmentado viaje de breves contactos armónicos que se inicia en La menor (variante armónica) conectando fortuitamente con Mi bemol menor, Si bemol mayor, Mi frigio, La menor, que concluye en el puerto de destino de Do eólico, la compositora intenta aislarse de una centralidad tonal precisa y concluyente. Sin embargo la direccionalidad de las progresiones de fundamentales, la reiterada funcionalidad de las apoyaturas, y la agógica *Anadante appassionato* que reclama la autora en sus indicaciones, la aleja de

afrontar cualquier ruptura estética con la tradición. Su pensamiento armónico es más cercano a la elocuencia del siglo XIX que a la iconoclasta novedad estética propia del XX.

Reafirmada en una arquitectura binaria simple: A-B, con introducción, una brevísima recapitulación en la tonalidad de origen y una *codetta* en la tonalidad de destino: Do menor; *Dones* instituye un fiel ejemplo de economía de recursos compositivos en el que el tratamiento declamatorio de la voz, *quasi recitativo*, es el principal nexo poético-musical.

Ej. 33. G. Hernández: *Dones* (1)

Andante appassionato (♩ = 80)

mf *cresc. ed ucceler.*

(la menor) I IV VI

escritura enarmónica del VII7 dism. de sol mayor con función de dominante de do menor (variante armónica).

f molto rit. e dim.

VII7 dism. (Sol M) — 16 (do menor) — V (do menor)

(función de D.D de do m.)⁴ (semicadencia)

Ej. 34. G. Hernández: Dones (2)

Grave, largo ♩ = 46

tratamiento vocal-declamatorio, con centralidad modal recurrente de "Mi"

arquitectura armónica "pedal"

paralelismo descendente de arquitecturas verticales por cuartas, con centralidad modal de Mi frigio.

arquitectura vertical por cuartas justas. segunda añadida como tensor-armónico en función del color, resultante de la inversión y duplicación de la posición melódica del acorde original.

Son gol-pea-dos ¡Ó-ye-los! ¡Cie-ran sus puer-tas!

Canto X

En el decurso de la lírica cubana la permanencia e irrevocable continuidad histórica representada por significativas sensibilidades, conquista un destacado espacio en la tradición lírica hispanoamericana. *Testimonios* libro que reúne la creación lírica comprendida entre los años 1953 y 1968 del poeta cubano Cintio

Vitier (Cayo Hueso, Florida, 1921 – La Habana, 2009) instituye una fehaciente muestra de ese viaje comprometido y ético a la esencia humana, a través del peso y realidad de la conciencia del autor. Su perspectiva crítica del contexto social lo convirtió en un instrumento lúcido y riguroso a la vez, capaz de someterse a un exhaustivo examen de conciencia en busca del hombre verdadero.

En *Canto X*, obra perteneciente a esta compilación poética, Cintio Vitier sustenta las rimas que conforman su arquitectura, salvo en el caso de “llanto” y “grano”, en la recurrencia de verbos en gerundio, constituyendo de este modo un claro ejemplo de “rima pobre”. Su elocuencia precisa y directa es perceptible desde el inicio del poema al irrumpir con un verbo “Hay”, seguido de una “gota” permanente como parte de ese “mar” integrador, un todo, magníficamente descrito como “masa verde y amarga”, recuperando al final de la primera estrofa el ámbito semántico de la “lágrima” de un llanto opulento, rico y persistente sustentado por el gerundio que así lo define. Seguidamente nos incita a que veamos la luz que se desprende de esa “chispa” que genera el fuego, resplandeciente y brillante como el oro. La división comparativa y paralela a la vez de las acciones que acontecen entre los primeros versos y los dos segundos, suscitan el mismo sentimiento de inconformidad y búsqueda de una acción o razón que quizás esté ocurriendo en cualquier otro lugar del universo, paralela a su realidad siempre esperanzadora.

La última cuarteta recupera el orden inicial: verbo + objeto + complemento circunstancial, que si en las estrofas anteriores recurría a la antítesis del “mar” y el “fuego”, en esta ocasión se remite al “aire” como un “soplo”, a la “levadura” como un “grano” y a la “nada” como la ausencia implícita en un “todo”, persiguiendo explicitar la importancia de lo particular en la amplitud integradora de lo general, la parte por el todo.

La búsqueda de la nada frente a la presencia de la naturaleza: el mar opulento, el fuego estridente, así como los elementos que integran la diversidad de realidades del universo, revelan la inquietud del poeta. “Deseando”, gerundio que cierra esta estructura lírica, sintetiza, a modo conclusivo, la esencia semántica de este discurso de permanencia, deseo incontrolable y búsqueda infinita.

*Hay una gota en el mar
que es la que está sustentando
su masa verde y amarga,
la opulencia de su llanto. (rima asonante)*

*En el fuego hay una chispa
que es la que está alimentando
como la envidia de un oro
en otra parte llameando. (el hiato entre las dos vocales en la
palabra: “llameando”, se unen a modo de diptongo con el
propósito de conservar la unidad métrica de ocho sílabas)*

*Hay un soplo entre los aires,
en la levadura un grano (rima asonante)
tiembla en el todo una nada
que es lo que estoy deseando.*

Al asumir íntegramente la organización poética de *Canto X*, Gisela Hernández transfiere a su obra homónima, escrita en el año 1966, la estructura estrófica de la lírica seleccionada. En un contexto armónico menor (La eólico), introducido por ocho compases en los que están presente los elementos constitutivos que acontecerán en el discurso musical, la autora reincide en la progresión del enlace I6-VII6/4, y en la prolongación armónica a través de la periodicidad de los sonidos pedales elegidos. La presencia de la célula motívico-rítmica del son cubano a modo de *ostinato*, como protagonista única de la sección instrumental, instituye el rasgo identitario de este conciso y a la vez significativo discurso.

La elaboración melódica transcurre en el ámbito de una séptima menor en el registro medio, facilitando su interpretación a gran diversidad de receptores, siendo reiteradas tanto en la voz como en la textura instrumental las relaciones

interválicas de segundas, terceras, quintas, sextas y séptimas. La diversidad de combinatorias melódico-rítmicas resultantes, suscitadas por la textura contrapuntística en la unidad instrumental, otorga un atractivo interés y autonomía al discurso poético-musical.

Ej. 35. G. Hernández: *Canto X (I)*

Lento (♩ = 66)

Piano *mf*

apoyatura sobre la 3ª del I grado de La eólico, sin resolución.

La - 16
eólico

VII 6
4

16

I

célula motivico-rítmica del son cubano por aumentación.

célula motivico-rítmica matriz del son cubano.

En paralelo a esa fuente de conocimiento, a la que acude el poeta en busca de la razón, converge la impronta compositiva de Gisela Hernández para, desde su perspectiva, delimitar esa búsqueda al encuentro de un entorno articulado por los rasgos esenciales de su sentir identitario. Dedicada al barítono Daniel Marcos Martínez Reventós (La Habana, 1927 - Matanzas, 1984), *Canto X* erige un núcleo indivisible en el que ambos trayectos se funden en una realidad común.

Ej. 36. G. Hernández: Canto X (2)

Lento (♩ = 66)

Piano *mf*

resultantes melódico-rítmicas generadas e integradas en el tejido contrapuntístico de la textura pianística.

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

célula motivico-rítmica del son, resultante, generada por el tejido contrapuntístico de la textura pianística.

Miraba la noche el alma

Graudal de laudes, antología poética de Ángel Gaztelu (Puente la Reina, Navarra, 1914- Miami, 2003) tuvo su *première* editorial en el año 1955 bajo el cuidado de Ediciones Orígenes, La Habana, siendo reeditada cuarenta y dos años después por la Editorial Unión (La Habana, 1997). *Miraba la noche el alma*, perteneciente a

esta compilación, proyecta su voz en el contorno oral, propio del cancionero español: cuartetas constituidas por versos octosílabos, circunscritas, en esta ocasión, a la repetición de la primera estrofa al final del poema a modo de refrán o estribillo. El poeta irrumpe en su discurso poético con una referencia inmediata a San Juan de la Cruz, *Miraba la noche el alma*, destilando una sutil melancolía en el segundo verso, inmerso en un lenguaje místico propio de su vocación religiosa. La antítesis entre la “noche” y la “blancura” o “claridad” del alma al ser “tan fina su pena” impele a la imagen de estar “deshojando”, no una margarita, sino una azucena, que en la tradición bíblica simboliza la elección, “el elegido” (el pueblo de Israel) o “la elegida” (la Virgen María) y, la absoluta devoción y entrega a la voluntad y gracia de Dios, que el alma asume con inextinguible fe. En la segunda estrofa el sujeto percibe conscientemente los lamentos de la noche, que en el octavo verso alcanzan la forma de las estrellas, como vínculo divino entre el alma y la naturaleza, avivando la “llama” del “amor” protector e inacabable.

Aludiendo a la imagen como “realidad del mundo invisible”, imaginario, recurrente en su explicación del universo a través de la metáfora, Lezama Lima comentó sobre la lírica del poeta navarro:

El fervor por la edificación, la entrega a sus oficios, hacen que la poesía del Padre Gaztelu esté venturosamente más allá del poema, pues un sacerdote católico vive por la carnalidad de sus símbolos la poesía en su dimensión más costumbrosa y trágica... Esa decisión de la poesía de reaparecer en la constancia de los símbolos *ex opere operata*, trabaja en el Padre Gaztelu por la dignidad y el bruñimiento de la casa de su poema (Lezama Lima, 1987: 13).

Miraba la noche el alma
y era tan fina su pena,
que deshojaba la calma (consonante)
remota de la azucena. (consonante)

Nunca, noche, comprendí,
como anoche tus querellas, (asonante)
cuando en tu raudal bebí (asonante)
efusión de tus estrellas. (consonante con la anterior y asonante con la primera estrofa; se supone que hay un vínculo más estrecho con el 2º verso con el resto, pero de este modo crea una hilazón sonora entre las unidades estróficas)

Desde que así me has tocado,
noche de agudas centellas, (aquí consonante con la anterior estrofa)
ya no tengo más cuidado, (rima pobre, consonante)
ni sueño que tus estrellas. (palabra rima que permite unir esta estrofa con la anterior)

Ojos que me habéis mirado (rima pobre, consonante)
tan profundamente el alma, (consonante y palabra rima)
que toda la habéis ganado (rima pobre, consonante)
para vuestra noche y calma. (consonante y palabra rima)

Miraba la noche el alma (palabra rima)
y era tan clara su pena, (palabra rima)
que deshojaba la calma (palabra rima)
remota de la azucena (palabra rima)

En esta mística elocuencia lírica en la que Gaztelu aborda la relación entre el “yo” y el “otro”, el “Amado”, del que hablaba San Juan de la Cruz, Gisela Hernández sustenta la razón y sentido de su obra homónima escrita en el año 1964. La estructura elegida, más próxima a la palabra que al canto, integra la combinación de los tipos estrófico y declamatorio en una única organización formal. El rigor y libertad explícitos en la escritura al alternar entre la indicación precisa del compás y su ausencia, advierten la concepción consciente de exactitud

y claridad cuando es imprescindible y, de flexibilidad cuando la dramaturgia que emana de los textos la reclama en función de la expresión. La sección introductoria recurre a una función de interludio instrumental como nexo o vínculo entre las repeticiones estróficas. Su propiedad más significativa articulada por tresillos de corcheas que adquieren un carácter más propio de la ornamentación que de una célula motivico-rítmica en sí, se sustenta en una progresión plagal, interrumpida por una tríada disminuida sobre el séptimo grado de La menor [I-VI-IV-(VII)-I], en la que cada estructura vertical inserta una apoyatura sobre la fundamental de cada construcción armónica, generalmente resuelta en tiempo débil. La ambigüedad tonal-modal sustentada en esta ocasión por la tensión armónica, sugerida por la inserción del acorde de séptimo grado disminuido de La menor, declina su sentimiento armónico definitorio en la recurrencia del ámbito modal de La eólico, contactando brevemente con la dominante: Mi eólico, retornando definitivamente a la modalidad de origen. Un ejemplo del enriquecimiento del color armónico lo constituye el acorde conclusivo de *Miraba la noche el alma*, en el que la nota “Si” se desprende de su función tradicional de apoyatura dentro del contexto armónico para instituir una segunda añadida, disuelta, sobre la fundamental del primer grado de La eólico, permaneciendo en la resonancia propuesta por la compositora.

La ausencia de una referencia métrica precisa, en la elocuencia declamatoria de *Miraba la noche el alma*, nos hace detener nuestra atención en un breve detalle de la escritura que adquiere un significativo relieve en la interpretación. Este pormenor, sustituto de las líneas divisorias, queda explícito gráficamente a través de la indicación de cesura o reposo que delimita los compases imaginarios, sobrentendidos, en la organización formal. Dúctil y espontánea, esta figurada libertad sugiere una ordenación adscrita a un compás cuaternario de subdivisión binaria que, conscientemente, la compositora elude para establecer una declamación comunicante directa, más cerca de la palabra en sí que del propio canto.

Ej. 37. G. Hernández: *Miraba la noche el alma* (1)

segundas añadidas como apoyaturas-tensor armónico, y tresillos con función ornamental.

Piano

Voz

Pno.

mi - ra - ba la no - cheel al - ma ye - ra tan fi - na su pe - na
Des - de quea - sí mehas - to - ca - do no - che dea - gu - das cen - te - llas

(La menor) I I IV VIIb I

"Si" (apoyatura sin resolución), como segunda añadida.

Ej. 38. G. Hernández: *Miraba la noche el alma* (2)

Nun - ca, no - che, com - pren - di co - moa - no - che tus que - re - llas, —

Fa sostenido como segunda añadida con función de apoyatura-tensor armónico sin resolución.

Voz

Piano

VI (La menor) V [I - Mi eólico] IV I

contacto con el centro modal Mi eólico.

enriquecimiento del color armónico a través del "Mi" como segunda añadida (apoyatura-tensor armónico) y anticipación del giro plagal.

Piano

2ª

IV - I
(Cadencia plagal)

"Si" como segunda añadida-apoyatura, en el enriquecimiento del color armónico.

Sí, acudirás

En los *Sonetos a la Virgen* obra representativa del libro *Enemigo rumor*, publicado en 1941 por *Espuela de Plata*, revista que fundó en 1939 José Lezama Lima, estamos inmersos en el universo poético de una autoridad de primer orden, progenitor de una ingente obra en la que se fusiona lo filosófico con lo poético.

Conmovida por la persuasión afirmativa del inicio del cuarto soneto, “Pero sí, acudirás”, Gisela Hernández asume esta sentencia, omitiendo la conjunción adversativa “pero”, para referir con rotundidad su miniatura para voz y piano concebida en el año 1964. *Sí, acudirás* parece ser la respuesta precisa al estremecedor e inusitado último verso del soneto predecesor, dedicado a la Virgen: “¿Y si al morir no nos acuden alas?”. La destreza con la que Lezama Lima engarza las estructuras poéticas entre sí, en la integridad cíclica de sus inspirados *Sonetos a la Virgen*, es sólo una breve muestra del dominio técnico e ingenio creativo del autor, cuya obra se ha llegado a definir como una “cosmología poética”.

Estamos ante un soneto de corte convencional que respeta la ordenación métrica de los versos y el registro poético. Como es habitual en el empleo de versos endecasílabos, el ritmo resultante es incuestionable, puesto que permite establecer pausas, esperas, respiraciones, y comenzar con un nuevo ritmo el inicio de los tercetos. Esta estructura poética constituye una demostración de destreza, rigor en ingenio creativo, propia de excepcionales representantes de la lírica como lo es, José Lezama Lima.

La complejidad interpretativa de este texto se inicia con una conjunción adversativa que asevera la esperanza en la llegada de un “tú” inmediato que el poeta conoce. Tanta es la proximidad que llega a visualizarla, a través de un magnífico “allí te veo”, en el que la cercanía se preña a la vez de cierto distanciamiento explícito en ese “allí”, que viene a través del elocuente y fluido ritmo de “ola tras ola”, acentuando la idea de sucesión permanente. El término “manto” resulta de gran valía en este análisis, ya que permite establecer la metáfora del mar como un “manto dominado”, que a la vez alude a ese otro “manto” con el que se atavía a las vírgenes. La profunda connotación religiosa implícita en esta metáfora lo conduce a la seguridad que le imprime la verdadera fe en lo que cree, y que define poéticamente en el cuarto verso como su “Paraíso”, en el que “Verbo” como palabra-concepto resume su fidelidad e integridad religiosa.

Su idea de la salvación e inminente humanismo inmerso en la fe de Dios que se materializa a través de la fusión de estos dos significados, hace que la fealdad, lo mundano, se vaya transformando en el “rostro del Amado”, Dios; coexistiendo poéticamente, en paralelo, con ese universo de las imágenes, propio de la tradición literaria, en el que el “alfiler” (punzante e incisivo) se bañará en la “rosa” y en su belleza seductora y efímera, encarnada por el “rojo” de la juventud y la pasión. Sin embargo la frescura y lozanía de ese aroma quedará retenida por el hastío del aire “que al jinete mueve” (sensación de velocidad, de urgencia que palidece por el cansancio), fortaleciendo la idea de desvanecimiento paulatino de la belleza, en el que todo va acallando su ímpetu y hasta “la muerte dejará de ser

sonido”. El último verso de carácter epigramático nos conduce a la idea de que hasta lo más intangible se aproximará en una “eternidad más breve”.

*Pero sí, acudirás; allí te veo,
ola tras ola, manto dominado,
que viene a invitarme a lo que creo:* (rima consonante)
mi Paraíso y tu Verbo, el encarnado. (rima consonante; para que se ajuste al endecasílabo habría que transformar el hiato de “paraíso” en diptongo, no respetar la coma y hacer la sinalefa entre “Verbo” y “el”; rima pobre: con formas verbales)

*En ramas de cerezo buen recreo,
o en cestillos de mimbre gobernado;* (rima pobre, sigue con participios)
*en tan despierto tránsito lo feo
se irá tornando en rostro del Amado.*

*El alfiler se bañará en la rosa,
sueño será el aroma y su sentido,
hastío el aire que al jinete mueve.*

El árbol bajará dicción hermosa, (rima consonante)
la muerte dejará de ser sonido. (rima consonante)
Tu sombra hará la eternidad más breve. (rima consonante)

En *Sí, acudirás*, Gisela Hernández organiza su morfología compositiva en una arquitectura binaria en la que el nuevo material temático de la sección B, *Molto animato*, se fundamenta en un discurso contrapuntístico de gran simplicidad, a dos voces, similar al de un canon, que acontece sobre la invariabilidad armónica de estructuras verticales por cuartas justas a modo de *ostinato*. A esta locuacidad polifónica la compositora contrapone un breve episodio con giros hexátonos en la elaboración melódica, que alude directamente

al metro-ritmo y expresividad de la sección A, *Largo, grave espressivo (quasi recitativo)*.

Llama la atención la diversidad combinatoria de estructuras armónicas que conforman la expresión y dirección comunicante de la obra: progresiones de fundamentales, poliacordes de gran tensión armónica, falsas relaciones armónicas, mixturas modales (menor-mayor), estructuras verticales por cuartas, giros hexátonos y apoyaturas. Esta afluencia de pluralidades, ingeniosamente integradas, tiene un objetivo revelador: la evasión de la tonalidad. Sin embargo queda explícito en la breve introducción de la obra y en los tres compases que la concluyen, una centralidad tonal-modal de La menor. El carácter *recitativo* del tratamiento melódico, enmarcado en el ámbito vocal de mezzosoprano, integra a *Sí, acudirás* en un formato de talante declamatorio-recurrente, que define y unifica el estilo compositivo, vocal-instrumental, de Gisela Hernández.

Ej. 40. G. Hernández: *Sí, acudirás* (1)

Largo, grave espressivo ($\text{♩} = 50$)

Piano

f *apoy.* *apoy.* *doble apoy.* *mf*

(La m) I6 — IV6 — I

giro plagal.

Ej. 41. G. Hernández: *Sí, acudirás* (2)

variante melódica en función de la variación métrica propuesta por el texto.

Voz

El al - fi - ler se ba - ña - raen la ro - sa

tratamiento contrapuntístico a dos voces, de explícita simplicidad, a modo de canon no estricto.

Piano

"ostinato" de estructuras verticales por cuartas justas, paralelas, con duplicación a octava de la fundamental.

Ej. 42. G. Hernández: *Sí, acudirás* (3)

giro hexatono implicito en la elaboración melódica.

falsa relación como tensor armónico: sol natural - sol bemol.

fundamental hexatona omitida en el canto, pero complementada en la estructura armónica de la textura instrumental.

Ej. 43. G. Hernández: *Sí, acudirás* (4)

paralelismo descendente de octavas, resultantes de las estructuras verticales por cuartas y quintas justas, y viceversa.

marcada tensión armónica derivada de las falsas relaciones, potenciadas por las dinámicas en función de la dramaturgia poética.

Gaucha de oro fino

Una vez más Gisela Hernández acude al universo poético de Mirta Aguirre, esta vez inmersa en un legítimo homenaje a los estribos independentistas latinoamericanos, dedicando especial atención a ese “gaucha de oro fino”, alusión directa a la figura de Ernesto Che Guevara (Rosario, Argentina, 1928 –La Higuera, Bolivia, 1967), recurrente al inicio y final del poema. La compositora

denomina esta microforma compositiva con el título de *Gaucha de oro fino* o *Retrato del Che*, no obstante en la fuente literaria original, Mirta Aguirre cataloga su estructura poética como *Ausencia*, entendiéndose como urgente reclamo de retorno, de esa vorágine turbulenta que simbolizaron tres significativos personajes históricos de Latinoamérica: Bolívar, Sandino y el Che.

Se muestra atractiva la percepción de velocidad determinada no sólo a través del isosilabismo³⁵ y de las rimas, sino del mismo significante: “ir” y “venir”, recurrente al final de alguno de los versos. La tensión poética encuentra la quietud, el reposo, en los cuatro últimos versos, que infieren una rienda a la viveza métrica en aras de manifestar la idea central, significante, de los “caminos” a seguir, que iniciaron estos hombres. La musicalidad y recurrencia paralela de “Nos dejó”, le imprime a esta arquitectura lírica un ritmo galopante generador de movimiento.

Gaucha de oro fino,
flor del aguapé.
Por un rato vino, (rima consonante)
vino y ya se fue. (rima asonante)
Gira el torbellino (rima consonante)
de iré y volveré: (rima consonante)
Bolívar, Sandino, (rima consonante)
Sandino y el Che, (rima consonante)
nos dejó un camino, (rima consonante)
nos dejó una fe. (rima consonante)
Gaucha de oro fino, (rima consonante)
flor del aguapé. (rima consonante)

³⁵ Vocablo referido a la cualidad de isosilábico, y al sistema isosilábico de versificación: versos o palabras de igual número de sílabas.

En *Gaucha de oro fino* (1968), la compositora conforma una estructura ternaria simple fundamentada en el contraste, recurriendo a dos géneros - explícitamente indicados en la partitura por la autora- propios del sentir latinoamericano: la vidala³⁶ y la guajira. Historiográficamente el intervalo de 4ª aumentada es uno de los elementos identificadores de la vidala. Sin embargo, se elude la explicación etimológica de este acaecimiento melódico-armónico, que analíticamente es muy simple. La tensión armónica como recurso expresivo en este género de tradición popular, determinada por el tritono que se forma entre el II grado descendido y el V del modo frigio, explicita un sentimiento sonoro de incuestionable arraigo hispano. Este suceso armónico es el único vínculo técnico-musical que aproxima a la autora a dicho género, independiente de la proximidad geográfica con el homenajead y, el carácter nostálgico, menor- modal, intrínseco en los cantos ancestrales de América del Sur. La sustitución métrica de la vidala (ternaria) por una acentuación binaria y, la evidencia de un patrón rítmico cercano en autenticidad al tango y la habanera, excluye y contradice las posibles influencias y proximidad al género aludido por la autora.

La sección A se inicia con una breve introducción de cuatro compases en La frigio, con función de dominante de re menor, transitando por Fa mayor, re menor (a través del VII7 disminuido), dominante de La, retornando definitivamente al centro armónico de origen (La frigio). La anticipación anacrúsica del Mi como dominante de La mayor (centro tonal explícito en la armadura de clave), nos introduce en la guajira (sección B), codificando la alternancia métrica de 6/8 y 3/4 en una simplicidad funcional de dominante-tónica (V-I de La mayor), en la que ornamentación y combinatoria métrica explicitan el contraste. La última sección que sobreviene con una funcionalidad armónico-

³⁶ Género vocal-instrumental de esencia popular y diversidad de temáticas, cultivado, principalmente, al noroeste de Argentina y en todo el litoral oeste de América del Sur. Fundamentado en una regularidad metro-rítmica de subdivisión binaria, esta estructura está condicionada por la diversidad de los textos: coplas con o sin estribillo, quintillas o sextillas, entre otros. La bimodalidad, los giros pentatónicos y la ambigüedad modal-tonal instituyen el entorno armónico de este género de arraigo popular. Estas canciones suelen estar acompañadas por la caja o el tambor, sustentadas por una textura armónica de rasgueados de guitarra. El tratamiento melódico recurre frecuentemente al paralelismo de terceras, exceptuando las vidalas tetrafónicas y pentatónicas.

estructural de carácter re-expositivo, introduce una pequeña variante al final de la última frase, reiterando la centralidad modal frigia de La, esta vez mayorizada, con posición melódica de 3ª mayor en la línea vocal.

Ej. 44. G. Hernández: Gaucho de oro fino (1)

Tempo di Vidala (♩ = 50)
marcado sentimiento modal a través de la dominante frigia (La) de re menor.

contacto con Fa Mayor, relativa mayor del centro tonal de origen (re menor).

retorno a la tonalidad de origen (re menor) a través de la función de dominante del VII7 disminuido.

"doble dominante" que determina el trayecto de retorno hacia la dominante frigia de la tonalidad inicial (re menor).

variante menor con el II grado descendido (modo frigio).

Ej. 45. G. Hernández: *Gaucha de oro fino* (2)

alternancia de las acentuaciones métricas explícitas en la guajira.

anticipación de la dominante de La Mayor.

semicadencia recurrente en la organización armónico-estructural.

Ej. 46. G. Hernández: *Gaucha de oro fino* (3)

enriquecimiento del color armónico frigio, determinado por la mixtura modal mayorizada, explícita en la posición melódica del discurso compositivo.

modo frigio mayorizado (3ª Mayor).

Víspera

En el año 1968 Gisela Hernández concibe una breve estructura estrófica para voz y piano, que dedicó a la soprano cubana Yolanda Hernández, destinataria que tres años más tarde realizó el primer registro discográfico de casi la totalidad de los *lieder* de la compositora.

Inspirada en el sutil tono conversacional de *Víspera*, obra homónima de Mariano Brull Caballero (Camagüey, 24 de febrero de 1891- La Habana, 8 de junio de 1956), la autora transita por un doble sentimiento armónico, tonal-modal, en el que la carencia de semitonos conforma una atmósfera sonora sombría, rica en sensaciones y libertad creativa.

La centralidad arquitectónica del acontecer melódico (modal), en paralelo al acentuado arraigo tonal de un discurso pianístico inmerso en un sentir más cercano al siglo XIX que a un legítimo y transgresor siglo XX, fluye en un *Andante tranquilo*, que encuentra su razón de ser en la inquietud generatriz de los tresillos de corcheas, propulsora de la textura instrumental.

Dominantes sin resolución, dobles apoyaturas como procedimientos constructivos en la elaboración melódico-armónica, fundamentales anticipadas, reiteración prolongada de la tónica como fundamento armónico, enriquecimiento del color a través de duplicaciones en las voces externas de estructuras disueltas por cuartas justas, segundas añadidas, séptimas disminuidas y superposición modal-tonal (Mi frigio en la elaboración melódica, sobre un eje armónico-tonal de La menor, natural y armónica, en la textura instrumental), instituyen los elementos unificadores, y a la vez enigmáticos, de esta atractiva microforma. *Víspera* aúna tradición y búsqueda, sintetiza la diversidad de procedimientos creativos, concluyentes en la proyección compositiva de la autora.

Ej. 47. G. Hernández: *Víspera* (1)

Andante tranquilo (♩ = 88)

Annotations: *doble apoy. (melódica)*, *res.*, *doble apoy. (armónica) (sin resolución)*.
 Dynamics: *mp*

centralidad tonal de *La menor*.

Ej. 48. G. Hernández: *Víspera* (2)

elaboración melódica con acennuada atracción modal hacia *Mi frígido*, como dominante de *La menor*.

Annotations: *ámbito melódico de 5ª J.*, *tresillos de corcheas como generatriz de la textura instrumental*.
 Dynamics: *mp*

centralidad tonal, recurrente, de *La menor* como fundamento armónico de la textura pianística.

Ej. 49. G. Hernández: *Víspera* (3)

Annotations: *estructuras disueltas por cuartas justas.*, *enriquecimiento del color armónico a través de la duplicación de las voces externas.*, *fundamento vertical por cuartas justas.*

La propensión de Mariano Brull por ajustarse a un vocablo puntual, en el que exactitud es a la vez pureza, desnudez y libertad, lo conduce a un tono reflexivo, recurrente, que hace inigualable su trayecto poético. Vinculado a la poesía pura³⁷, tendencia estética que cohabitó en paralelo a la lírica social y a la poesía negra, fue un fiel representante de este trayecto literario bajo el influjo inmediato de voces relevantes de la talla de Paul Valéry. *Víspera* (1947), composición amorosa o mística que por sus peculiaridades no se adscribe, precisamente, a una estructura poética predeterminada, logra un ritmo eficaz que reproduce la idea de un estrecho vínculo entre unidad-dualidad a través de versos interrumpidos que desde “Vida de nadie” se estructuran de dos en dos, codificando una regularidad métrica asonante en los versos pares.

Desde el inicio de la estructura lírica el poeta acude a la paradoja “por no ser uno / no somos dos”, resolviéndola mediante la proyección de ser un sujeto-individuo a través de otro. Para Mariano Brull sólo de este modo se puede recobrar una plena identidad. Cuando se “vive en dos” todo queda unificado en el verso que da título al poema, en una “Víspera” tan próxima y única que es indivisible. En los cuatro últimos versos el autor insiste en la idea de fusión de realidades: “la máscara y la persona que la mira”, retornando a la paradoja de una muerte bímembre justificada por su deseo de alcanzar una plenitud dual.

Al caos me asomo...

El caos y yo

por no ser uno

no somos dos. (asonante)

Vida de nadie,

³⁷ Vocablo utilizado en Francia desde finales del siglo XIX y principios del XX, para definir una lírica en la que el contenido y la forma instituyen una unidad indivisible, dotada de un profundo contenido intelectual, místico y esteticista, exenta de influjos triviales. La obra poética de Paul Valéry es considerada un puntal determinante de esta corriente estética. Para Valéry la lírica no tendría el más mínimo valor si no llegase a alcanzar el rigor y precisión adquiridos por la prosa.

de nada... —No: (asonante)
entre dos vidas
viviendo en dos, (asonante)
víspera única
de doble hoy. (asonante)
Muere en la máscara
quien la miró, (asonante)
yo —por dos vidas—
me muero en dos... (asonante)

Iba yo por un camino

El sentir popular y la musicalidad a través de la palabra en la lírica cubana del siglo XX, alcanzan su máximo esplendor en la obra poética de Nicolás Guillén (Camagüey, 1902 - La Habana, 1989). Su libro *El son entero* agrupa una compilación de veintiséis poemas, dieciséis de ellos partícipes de las características propias del complejo genérico del son, mientras que los diez restantes se enmarcan dentro de un contexto intimista de refinado lirismo no incursionado antes en sus poemas-son.

Legítima representante de este período es su obra *Iba yo por un camino*, que desde la perspectiva del “yo” como sujeto poético, narra el encuentro del protagonista con una Muerte personificada, autónoma y perfectamente constituida, a la cual, por su cercana y cotidiana presencia, ignora en las dos primeras estrofas del poema; advierte, que en un futuro, no tan próximo, en caso de volver a verla, podría emprender una conversación íntima, y hasta quizás entrañable, un diálogo de tú a tú, ofrecerle un lirio blanco, besarle cortésmente la mano, y además sonreírle ¿Por qué no?.

En la lírica bien realizada, al igual que en la diversidad de manifestaciones artísticas, el subtexto intrínseco admite más de un significado en la interpretación. Las repeticiones de los estribillos, la irregularidad estructural de las estrofas y la

percepción de velocidad generada por el encabalgamiento de los versos, acentúan la musicalidad y vitalidad rítmica en esta obra de inspiración popular. Al revelar el estrecho vínculo entre su lírica y la música cubana de tradición popular, el poeta comentó:

He tratado de incorporar a la literatura cubana –no como un simple motivo musical, sino como elemento de verdadera poesía- lo que pudiera llamarse el poema son, basado en la técnica de esa clase de baile tan popular en nuestro país. Los sones míos pueden ser musicalizados, pero ello no quiere decir que estén escritos precisamente con ese fin, sino con el de presentar, en la forma que acaso les sea más conveniente, cuadros de costumbres hechos de dos pinceladas y tipos del pueblo tal como ellos se agitan a nuestro lado. Tal como hablan. Tal como piensan... Mis poemas-sones me sirven además para reivindicar lo único que nos va quedando que sea verdaderamente nuestro, sacándolo a la luz, y utilizándolo como un elemento poético de fuerza (Madrigal, 2009: 62).

*Iba yo por un camino,
cuando con la muerte di.
-¡Amigo!-gritó la Muerte-
pero no le respondí, (asonante)
pero no le respondí; (verso igual)
miré no más a la Muerte, (palabra rima)
pero no le respondí. (verso igual)*

*Llevaba yo un lirio blanco,
cuando con la Muerte di. (verso igual)
Me pidió el lirio la Muerte,
pero no le respondí, (verso igual al 4º)
pero no le respondí; (verso igual al 4º y ss.)
miré no más a la Muerte, (verso igual al 5º)
pero no le respondí. (verso igual)*

Ay, Muerte, (palabra rima)
si otra vez volviera a verte, (esta vez consonante)
iba a platicar contigo
como un amigo: (rima consonante)
mi lirio, sobre tu pecho,
como un amigo: (verso igual)
mi beso, sobre tu mano, (distribución igual al verso 3º)
como un amigo; (verso igual)
yo, detenido y sonriente, (rima asonante)
como un amigo. (verso igual)

El hecho de que en el 1970, año anterior a su muerte, la compositora eligiera *Iba yo por un camino* de Nicolás Guillén como obra conclusiva de su producción vocal-instrumental podría resultar una simple coincidencia o no, ¿premonición, presagio, augurio, revelación, despedida? Sólo es cognitivo la proyección que la autora quiso referirnos de la Muerte, personificada, en un contexto identitario de tradición y simpatía popular.

Desde el año 1981, en el que la Editora Musical de Cuba presentó el album “Gisela Hernández, Música Vocal I”, la indicación de “Tempo di son” y la unidad metronómica “♩= 40” registrados en ella, exponen una falsa e incongruente relación genérica. Asumiendo las características de los desplazamientos de las acentuaciones del carácter bailable del complejo del son, la vitalidad del movimiento y la marcada ironía popular explícita en la obra poética de Nicolás Guillén, se nos hace imprescindible replantear y unificar los criterios técnicos, antes referidos, con vista a futuras ediciones. Este compromiso responsable determinará un infalible acercamiento al concepto estético-interpretativo del pensamiento musical de Gisela Hernández en *Iba yo por un camino*. La direccionalidad proporcional entre “Tempo di son” y la unidad metronómica, debió ser desde su inicio: ♩=ca. 80-96.

Ej. 50. G. Hernández: *Iba yo por un camino (1)*

Tempo di Son (♩ = 40?)

ostinato rítmico.

Piano

célula motivico-rítmica del son.

desplazamiento métrico explícito en la clave del son.

En el comportamiento rítmico de la estructura estrófica concebida en *Iba yo por un camino*, Gisela Hernández recrea el discurso dramático-musical a través de los antecedentes africanos presentes en la célula motivico-rítmica del son, eligiendo el *ostinato* como textura única. La recurrencia concisa y permanente de esta célula como patrón rítmico adjudicado a la textura pianística, no constituye exclusivamente una mera función acompañante, sino que protagoniza la personificación de la muerte como una amiga inquieta, cercana y siempre acechadora. Esta inquietud es perceptible en la construcción contrapuntística del diseño melódico-rítmico (*ostinato*) en el que irrumpe un silencio de corchea en tiempo fuerte subrayado por los desplazamientos métricos que acontecen en la estructuración melódico-interválica de tercera menor ascendente, segunda menor descendente (do-mi bemol-re), y el encuentro vertical de segunda mayor en tiempo débil, como tensor armónico.

Ej. 51. G. Hernández: Iba yo por un camino (2)

estructura silábica con un ámbito melódico de tercera menor.

Voz

I - ba yo — por un ca - mi - no — cuan - do con — la Muer-te di.
Lle - va - ba — youn li - rio blan - co — cuan - do con — la Muer-te di.

Piano

ámbito melódico de tercera menor. ámbito melódico de cuarta justa (como bordadura) y tercera menor.

Voz

¡A - mi - go! — gri - tó la Muer - te — pe - ro no — le res-pon - di; — mi
Me pi - dióel — li - río la Muer - te — pe - ro no — le res-pon - di; — mi

Pno.

La percepción de un acercamiento a los cultos religiosos africanos, se reafirma en la elección de las relaciones interválicas que no exceden la quinta justa. Las terceras menores, cuartas y quintas, conforman el fundamento melódico de estos cantos rituales, en tanto los giros de bordaduras y apoyaturas, definidos por las segundas mayores y menores, enfatizan el carácter resolutivo y conclusivo del canto. Sólo para alcanzar una marcada expresión melódica, siempre en función del culto, se recurre al intervalo de octava justa y en ocasiones se llega hasta la novena, con el especial cuidado de obtenerla por grado conjunto.

Ej. Canto funeral lucumí: Invocación a Egún (transcripción Fernando Ortiz)



En respuesta a una de mis cartas –fecha el 8 de marzo de 2008-, la amiga y destacada soprano cubano-estadounidense Mayda Prado, me expone su reflexión sobre la correspondencia entre la técnica vocal y la elaboración melódica presente en los *lieder* de Gisela Hernández:

El ámbito técnico-vocal en las obras de Gisela Hernández conserva una extensión siempre prudente con un cómodo registro, donde los intervallos se producen en pequeños saltos a distancia de terceras, cuartas, y como máximo de quintas. Estos últimos predominan en dos de mis canciones preferidas: *Deprisa, tierra, deprisa* (1947), y *Miraba la noche el alma* (1964).

Al expresar que su legítimo “yo-poético” es “la voz entera del son”, Guillén está destilando y a la vez unificando la diversidad de expresiones sociales en un sentir único, mestizo, rítmico y vital. Integra y eleva el más sutil espíritu del cúmulo de identidades a un mayúsculo esplendor, dignificando la condición humana y enraizándola aún más en la auténtica esencia de un sentimiento común, el cubano.

Se ha insistido en aislar esta obra en un ámbito racial específico, despojándola de la mulataz y del sentido de ésta que le adjudicara Guillén, quien asimismo advertiría alguna vez que no había en Cuba una poesía negra, como tampoco una poesía blanca. «Hay,

simplemente –afirmaba-, una formidable contribución del hombre negro a la poesía española, lo cual puede dar pie a nuestra poesía nacional, liberada al final, dueña de sí misma, y en la que no sea fácil discriminar las esencias que la integran». (Augier, 1973:30).

¡Ay, señora, mi vecina!

Perteneciente a su libro *El son entero* (1929-1946³⁸), *¡Ay, señora, mi vecina!*... propulsa una cadencia rítmica sorprendente condicionada por las palabras-rima y por la fluidez de la rima consonante entre sus versos, que hilan con ingeniosa elocuencia el discurso poético de Nicolás Guillén. Mayoritariamente el poeta emplea el octosílabo excepto dos pentasílabos que coinciden con la introducción del “gallo”, personaje afectado por la pérdida de la “gallina”. Además de las repeticiones, que son las que marcan la hilazón entre los versos, técnicamente Guillén recurre a una elocuencia íntimamente ligada a la oralidad: el uso del paralelismo, el cual aparece entre el primer verso de la segunda estrofa: “Míreme usted cómo sudo”, y el primer verso de la tercera: “Míreme usted cómo lloro”. Coincidiendo con la marcada atención que reclama el sujeto poético, a modo de representante humano de ese gallo viudo, solo y afligido. El colorido pintoresco de acento popular y la ausencia de una reflexión profunda y seria sobre la muerte, carente de crítica social, sin apuntar a ningún significado de trascendencia, podría revelarnos que estamos ante un ejemplo de canción infantil, notoriamente ligada a esa intencionada musicalidad intrínseca de la lírica de Nicolás Guillén.

Adentrándose en el universo mestizo y cotidiano de Nicolás Guillén, Gisela Hernández concibe *¡Ay, señora, mi vecina!* (1967) como una “canción humorística” para coro mixto, libremente versionada para soprano y piano por Olga de Blanck³⁹. Auténtica declaración de cubanía, resume la vigorosidad

³⁸ Ángel Augier, biógrafo y crítico del poeta, refiere que *El son entero*, al mismo tiempo que otras obras, se enmarca en el vasto período de creación comprendido entre 1929 y 1946. Este volumen no afloraría como tal hasta 1947, en Buenos Aires, Argentina. En la *Antología poética* dedicada a Nicolás Guillén, publicada por la Editorial Letras Cubanas, La Habana 1972, este libro aparece fechado en 1943.

³⁹ Destacada pedagoga y compositora cubana (La Habana, 11 de marzo de 1916-28 de julio de 1998). Desarrolló una destacada labor en la organización metodológica y proyección profesional

rítmica del son cubano, la alegría de una raza sincrética y la naturaleza de un sentir legítimamente nacional.

Las progresiones de fundamentales (I-IV-V), encubiertas con segundas añadidas, apoyaturas y anticipaciones, evidencia un marcado y predominante sentimiento tonal que recurre a finales abiertos condicionados por dominantes sin resolución. Vocablos onomatopéyicos “Quiquiriquí”, desplazamientos métricos propios de las células motívico-rítmicas del son cubano, vigorosidad rítmica (casi percusiva) determinada por las acentuaciones producidas por la tensión armónica de las segundas añadidas, poliacordes diseñados por la superposición de disímiles funciones armónicas, pausas y cambios de tiempo determinados por la irrupción de silencios, calderones y *diminuendi*, falsas relaciones que acentúan la tensión armónica, estructuras por cuartas, y el carácter de *Tempo di son* indicado por la autora, son los elementos que articulan la sección “A” de esta organización “binaria simple” con una breve recapitulación de A. Sin embargo la ambigüedad tonal-modal sigue siendo una constante en la producción compositiva de Gisela Hernández.

La sección “B”, *Drammatico* como la denomina la autora, fluye en una plenitud modal de La frigio, que establece una funcionalidad de dominante con segundo grado descendido (frigio) respecto a la centralidad armónico-tonal de “A” y su recapitulación, Re mayor. El consternado lirismo de este acontecer lírico y largamente nostálgico (“B”), se centra en un ámbito melódico estrictamente conducido por grados conjuntos sin superar la relación interválica de tercera mayor. Esporádicas imitaciones y polifonías simples que no se implican más allá de la segunda especie, sustentan la textura y el contraste, concluyentes en esta unidad central. La recapitulación de “A”, sintetiza el carácter popular del discurso compositivo, finalizando con una *codetta*, a modo de semicadencia sin resolución (V grado), como rasgo identitario heredado del antecedente hispánico.

de la enseñanza musical en Cuba. Vinculada estrechamente a la trayectoria cotidiana y compositiva de Gisela Hernández, emprendió junto a su compañera una notable labor pedagógica y editorial, dirigida al análisis y recuperación del patrimonio histórico-musical cubano.

¡Ay, señora, mi vecina,
se me murió la gallina! (consonante)
Con su cresta colorada
y el traje amarillo entero,
ya no la veré ataviada, (ruptura de la sinalefa: veré_ataviada) (consonante, rima
pobre)
paseando en el gallinero, (consonante)
pues señora, mi vecina, (consonante, palabra rima)
se me murió la gallina, (verso igual)
domingo de madrugada; (consonante)
sí, señora, mi vecina, (palabra rima)
domingo de madrugada; (verso repetido)
ay, señora, mi vecina, (repetición del primer verso)
domingo de madrugada. (verso repetido)

¡Míreme usted cómo sudo,
con el corral enlutado,
y el gallo viudo! (consonante)

¡Míreme usted cómo lloro,
con el pecho destrozado (consonante, rima pobre)
y el gallo a coro! (consonante)

¡Ay, señora, mi vecina, (repetición del primer verso)
cómo no voy a llorar,
si se murió mi gallina! (palabra rima)

Ej. 52. G. Hernández: ¡Ay, señora, mi vecina! (1)

vocablo onomatopéyico
(variante motivico-rítmica del son).

Soprano

Piano

f *dim.*

f *dim.*

Qui - qui - ri - qui

variante motivico-rítmica del son.

célula motivico-rítmica del son.

Ej. 53. G. Hernández: ¡Ay, señora, mi vecina! (2)

Soprano

min - go de ma - dru - ga - da, do - min - go de ma - dru
no la ve - réa - ta - vía - da, pa - sean - do en el ga - lli

resultado poliacordal por movimiento contrario
(superposición de I, y VII4/3 de Re May.)

combinatoria melódica por cuartas:
Do sost., Fa sost., Si, Mi, La nat. - La sost. (falsa relación), Re.

Piano

encuentro vertical de segundas menores, de efecto casi percutido, y falsas relaciones como tensor armónico.

superposición de combinatorias métricas
derivadas de la célula motivico-rítmica del son.

Ej. 54. G. Hernández: ¡Ay, señora, mi vecina! (3)

ámbito melódico de 3ª M.;
recurrencia del centro modal La frigio (segundo grado descendido - S \flat).

Drammatico

Soprano
¡Mi-re - meus - ted có - mo su - do, con el
mp *poco rit.*

Piano
mp *poco rit.*

A tempo

co - rral en - lu - ta - do, yel
poco rit.

A tempo

poco rit.

ga - llo viu - do! ¡Mi - re
cresc.

cresc.

materias de contraste ("A"); variante de la
célula motivico-ritmica del son.

La frigio mayorizado (3ª Mayor), con función de dominante (V7) de Re M.
(tonalidad de origen).

Es de requerida importancia destacar que en esta versión libre para soprano y piano, concebida originalmente para coro mixto, se refieren las directrices de elaboración melódico-rítmica fijadas por la autora. Considerando el objeto de análisis de esta investigación, he preferido seleccionar esta traslación organológica (voz y piano), por ser la incluida en la edición “Gisela Hernández – Música Vocal I”, editada en coordinación con el Museo de la Música bajo los criterios editoriales y musicológicos de Olga de Blanck e Hilario González.

Destacados intérpretes de la lírica cubana han incursionado en este universo de candor y exquisita sensibilidad, consciente, humano, riguroso, y diestro en firmeza técnico-compositiva. En su sentir mestizo, negro, blanco, campesino, Gisela Hernández fue capaz de descubrir su legítima voz y respirar en libertad conviviendo lealmente con su propio “yo-compositivo”, lejos de las corrientes estéticas y modas transitorias que acontecieron en su contexto histórico. Como bien expresara la soprano cubana Emelina López en nuestra correspondencia – fechada el 26 de julio de 2011-: “Las canciones de Gisela Hernández están marcadas por la dificultad de la sencillez. Modestia que hace más profundo y humano su mensaje”.

CAPÍTULO IV

LA EXPANSIÓN TÍMBRICA EN LA OBRA PARA VOZ Y PIANO DE HAROLD GRAMATGES

BREVE REFERENCIA BIOGRÁFICA

Harold Gramatges, cuya obra para voz y piano es también objeto de estudio en esta investigación, nace el 26 de septiembre del año 1918 en la ciudad de Santiago de Cuba y muere en La Habana el 16 de diciembre de 2008. Desde muy temprana edad comenzó sus estudios musicales con sus progenitores, recibiendo, posteriormente, lecciones de piano bajo la guía de la profesora Zoila Figueras. Continuó como alumno oficial del Conservatorio Provincial de Oriente (1927), las especialidades de armonía y piano, esta última bajo la tutela de la pianista y profesora Dulce María Serret.

Al finalizar sus estudios en Santiago de Cuba (1936), se trasladó a La Habana con el objetivo de perfeccionar sus fundamentos musicales y prepararse para ingresar en el Conservatorio Real de Bruselas (Bélgica) y poder realizar así, estudios superiores de música. Ya en La Habana, se matriculó en el Conservatorio Municipal de Música donde abarca el estudio de un amplio programa de materias: análisis, armonía, contrapunto y fuga, instrumentación, composición, historia, filosofía, estética y pedagogía. Allí conoció a José Ardévol y a Amadeo Roldán, quienes estuvieron a cargo de su iniciación y guía en la actividad creadora.

En el año 1942 recibió una beca de estudios en los Estados Unidos para asistir a las clases de composición y dirección de orquesta con Aaron Copland y Serge Kussevitzy respectivamente, en The Berkshire Music Center, de Tanglewood, Massachussets, relacionándose con jóvenes compositores iberoamericanos, hoy en día, poseedores de elevado prestigio internacional: Alberto Ginastera, Blas Galindo, Pablo Moncayo, Juan Orrego-Salas, Héctor Campos Parsi, Antonio Estévez y Héctor Tosar, entre otros.

Al regresar a Cuba en el año 1942, es nombrado subdirector de la Orquesta de Cámara de La Habana (OCH), realizando una activa labor como director y compositor. Tras ingresar en el Grupo de Renovación Musical (1942), le fueron otorgadas las cátedras de contrapunto y fuga, historia y estética de la música, armonía, instrumentación y composición, en el Conservatorio Municipal de La Habana (1949).

Cuando en 1951 se constituyó la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, se halló entre los fundadores y se le eligió presidente, cargo que ocupó hasta la disolución de la misma en 1960. Esta sociedad integró a destacados creadores que contribuyeron a promover el arte contemporáneo en Cuba.

Al triunfar la Revolución Cubana (1959), fue nombrado asesor del Departamento de Música de la Dirección General de Cultura. Un año después es designado Embajador y Ministro Plenipotenciario de la República de Cuba en Francia (1960-1964). Tras la creación de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), fue uno de sus más activos integrantes. En el año 1965 fundó y dirigió el Departamento de Música de la Casa de las Américas, cargo que ocupó hasta 1970.

Concerniente a su labor pedagógica destaca su nombramiento como profesor de la cátedra de composición de la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte (ISA), en La Habana (1976), actividad que cometió hasta el 2008, año de su fallecimiento. Desempeñó otros muchos cargos, y fue desde 1989 asesor de la presidencia del Instituto Cubano de la Música (ICM) y presidente de la Sección de Música de la UNEAC desde 1993.

Su trayecto artístico fue ampliamente reconocido con premios y galardones, entre los que destacan: Placa de Plata como Miembro de Honor del Consejo Iberoamericano de la Música, (Madrid, 1994); y el I Premio Iberoamericano de la Música “Tomás Luis de Victoria”, máximo reconocimiento que otorga la Sociedad General de Autores y Editores al trayecto compositivo de un creador iberoamericano vivo. Obtuvo otras distinciones como: “Premio Reichold del Caribe y América Central” (1945) por su obra *Sinfonía en Mi*, otorgado por la Orquesta Sinfónica de Detroit, Estados Unidos; Premio Especial

en el Festival Internacional Interpodium, de Bratislava, antigua República de Checoslovaquia (1977); Premio Anual a la Obra Creadora (UNEAC, La Habana, 1986); Medalla Honorífica del Territorio de Guanabacoa (La Habana, 1997); y la Orden “Juan Marinello” (La Habana, 1997).

Su extenso catálogo de obras abarca: ballet, música de cámara, música sinfónica, música incidental, obras para instrumento solo, obras corales, obras sinfónico-coral y concierto para solista; siendo muchas de ellas interpretadas en el panorama artístico internacional: Estados Unidos, Reino Unido, España, Francia, Italia, Alemania, Suecia, antigua República de Checoslovaquia, Holanda, México, Venezuela y Cuba.

ANÁLISIS COMPOSITIVO DE LAS OBRAS PARA VOZ Y PIANO⁴⁰

Tríptico (Ciclo de tres canciones)

En el 1954, año en el que Harold Gramatges ejercía como director de la revista *Nuestro Tiempo*, escribió *Tríptico*, primera creación compositiva para soprano y piano estructurada de manera cíclica en tres secciones o partes, a la vez independientes: I. Mi verso es un ciervo herido, II. Cultivo una rosa blanca y, III. ¡Penas!. Posiblemente sea esta su obra vocal más conocida e interpretada en el contexto internacional.

“Mi verso es un ciervo herido”

Inspirado en los versos sencillos del filósofo, pensador, periodista y poeta cubano José Martí (La Habana, 1853 - Dos Ríos, 1895), Gramatges integra su sensibilidad humanística y creativa en el pensamiento de uno de los pilares más relevante de la literatura hispanoamericana, y principal artífice de la independencia de Cuba.

Publicados en Nueva York por Louis Weiss & Co. (1891), los *Versos sencillos* fueron dedicados al abogado y político mexicano Manuel Antonio

⁴⁰ En el análisis referido en este capítulo conservo el orden cronológico propuesto en el catálogo del compositor, publicado por Ediciones y Publicaciones Fundación Autor, Madrid, 1996. Su creación para voz y piano se extendió entre 1954 y 2003.

Mercado y a Enrique Estrázulas, Cónsul de Uruguay en Nueva York. La profunda amistad e ininterrumpida correspondencia que ambos mantuvieron con el poeta propiciaron estos versos libres: *¿... nacidos de grandes miedos, o de grandes esperanzas, o de indómito amor de libertad, o de amor doloroso a la hermosura, como riachuelo de oro natural, que va entre arena y aguas turbias y raíces, o como hierro caldeado, que silba y chispea, o como surtidores candentes?*⁴¹

Una característica que se advierte en la obra poética de José Martí es la musicalidad, determinada por las numerosas repeticiones de los esquemas métricos. Estamos ante un poema –“Verso sencillo V”- compuesto por cuatro redondillas (estrofa de cuatro versos octosílabos, o menores, con rimas consonantes abrazadas – abba) en las que el texto se construye a partir de paralelismos. Esta destreza lírica acerca aún más el discurso al lector o al oyente, que tras las acumulaciones rítmicas, está en permanente atención y espera de aquellas repeticiones, patrones, que con anterioridad ha fijado el autor. A pesar de la evidente simetría de los versos, el brusco encabalgamiento entre el tercero y cuarto de la primera estrofa rompe con la regularidad métrica, precisando un toque de atención en la lectura, sin embargo imperceptible en el discurso compositivo de Gramatges.

Martí y su excepcional universo de los significados nos introduce en estos *Versos sencillos* (V) con una metáfora inusitada aparentemente inconexa: “monte de espumas”, que si nos adentramos en las teorías de Platón, “monte” adquiere una connotación de sabiduría, sensatez y veracidad, asociado en este caso a ese símbolo idealista, efímero, etéreo representado por la espuma, que justamente en su simbiosis podríamos precisar como la existencia de las ideas. El influjo modernista se impone de modo recurrente en la elocuencia lírica del poeta: “abanico de plumas”, “mi verso es un surtidor” (vocación inagotable que emerge de las entrañas del “yo-poético”), siempre con la voluntad de significar con nitidez su verdadera esencia: “es mi verso lo que ves”.

⁴¹ Cita referida por José Martí en el Prólogo-dedicatoria a Manuel Mercado y Enrique Estrázulas, de los “Versos Sencillos”, en *Poesía Completa. José Martí*, Edición Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007.

Con el vocablo-símbolo “puñal” refiere con brevedad su voluntad de cambios en la sociedad, luchas, enfrentamientos, que se atenúa con la delicadeza de la “flor” que emerge del arma justiciera (la reflexión, la convicción ideológica, la emancipación). Los significados de las imágenes de la segunda estrofa quedan visiblemente subrayados por el paralelismo que genera la anáfora: “Mi”, exaltando el poder y transparencia de la voz del poeta “que da un agua de coral”. No puede ser casual que justo en una misma estrofa aglutine el amor y el misticismo, su verso es esperanzador y apasionado (“... de un verde claro / Y de un carmín encendido”); y su reclamo urgente a esa piedad del “... ciervo herido / Que busca en el monte amparo”, nos hace recordar, cercanamente, el “Cántico espiritual” de san Juan de la Cruz. Concluye con su voluntad inicial de un “verso, breve y sincero”, sin renunciar al arma: antes “puñal”, ahora “espada”.

La agudeza renovadora de José Martí a través de su simbología cromática forjada desde la tradición, en estrecho vínculo con los esquemas propios de la poesía popular, su humanidad, proyección filosófica y compromiso con la sociedad de su tiempo, son las razones por las que su trayecto se instituye a la vez en una realidad literaria y política.

Si ves un monte de espumas,
Es mi verso lo que ves,
Mi verso es un monte, y es (acentuación o no del verbo,
según se lea) (consonante)
Un abanico de plumas. (consonante)

Mi verso es como un puñal
Que por el puño echa flor:
Mi verso es un surtidor (consonante)
Que da un agua de coral. (consonante)

Mi verso es de un verde claro
Y de un carmín encendido:

Mi verso es un ciervo herido (consonante)
Que busca en el monte amparo. (consonante)

Mi verso al valiente agrada:
Mi verso, breve y sincero,
Es del vigor del acero (consonante)
Conque se funde la espada. (consonante)

El resultado que origina la textura instrumental contrapuntística y sincopada, en “Mi verso es un ciervo herido”, se traduce en el principio de identidad compositiva, recurrente, que refiere el compositor en la diversidad de combinatorias y variantes de la célula motivico-rítmica del son cubano. Este elemento unificador, cíclico, identitario en Gramatges, de igual forma está presente en las obras de sus predecesores directos, como bien puede apreciarse en el *Son en fa menor* de Alejandro García Caturla. Es substancialmente atractiva la elaboración motivico-rítmica de Gramatges al expandir y ampliar la célula base del son, incluso en una métrica irregular no representativa del citado género musical. De este modo la inclusión y proyección de la tradición en Gramatges adquiere un legítimo alcance renovador.

La asimilación de gestos propios de una identidad geográfico-musical determinada es siempre el resultado histórico de un extenso proceso evolutivo. Para Gramatges, la recurrencia consciente o instintiva de elementos identitarios del folclore cubano no resulta una preocupación técnico-estética, sino el vínculo entre su pensamiento creador y el trayecto histórico-musical de ese comprometido viaje, siempre reflexivo, hacia la identidad.

Ej. 1. H. Gramatges: Tríptico (Mi verso es un ciervo herido)

$\text{♩} = 63$ ($\text{♩} = \text{♩}$ sempre)

Voz

mf Si ves un mon-te

Piano

mf *p* *mf*

célula motivico-rítmica del son, ampliada.

Ej. A. García Caturla: Son en Fa

organización contrapuntística a tres voces.

sincopa característica del son.

Piano

célula motivico-rítmica del son.

acentuaciones métricas generadas por la articulación.

La presencia del cinquillo cubano como célula motivico-rítmica resultante, también presente en el son, pero evolucionado en un ámbito melódico-rítmico de carácter vigoroso y popular, acontece con anterioridad en la contradanza como referente motivico-rítmico de la música instrumental bailable, cultivada

inicialmente en el salón aristocrático cubano. Gramatges asume ambos referentes como rasgos integradores de la continuidad histórico-musical cubana, haciéndolos partícipes de su proyección estético-compositiva.

Ej. 2. H. Gramatges: Tríptico (Mi verso es un ciervo herido)

polirritmia generada por la superposición de combinatorias motivico-rítmicas del son.

Piano

P

célula rítmica resultante (dos variantes de codificación).

codificación rítmica de la contradanza.

codificación rítmica del son.

En éste, su período inicial en la incursión del género canción, ha de destacarse la presencia de un neoclasicismo dado a través del equilibrio formal y de la utilización de una armonía conservadora que denota un estrecho vínculo con la tradición musical del campesino cubano, aconteciendo con la singularidad de concluir cada sección o frase con un acorde de dominante sin resolución a modo de semicadencia (V grado), inmerso en una tonalidad o modo visiblemente concluyente. “Mi verso es un ciervo herido” se inserta en un sentimiento de atracción modal: Sol frigio, acentuadamente hispánico, propio de la copla española. Gramatges funde su elocuencia compositiva con el vuelo, a la vez profundo, de los significados martianos, alcanzando la locuacidad de su discurso comunicador en ese “monte” de las ideas, en el que el poeta encontró su libertad.

“Cultivo una rosa blanca”

Este *Verso sencillo* (XXXIX) centraliza su significado poético en el primer verso y su repetición al final de la estructura. El poeta ofrece durante todo el año (“en Julio como en Enero”) la misma sinceridad, ternura y pureza de su humanidad tanto al “amigo sincero” como al “cruel que le arranca el corazón con que vive” (imagen desgarradora en la que no hay lugar para la mentira). La distinción entre lo positivo y lo negativo transita paralelamente en la organización morfológica del poema: dos redondillas unidas a través de la rima consonante en “anca”. Estamos ante un lirismo de índole popular lúcidamente reflexionado.

Cultivo una rosa blanca,
En Julio como en Enero,
Para el amigo sincero (consonante)
Que me da su mano franca. (consonante)

Y para el cruel que me arranca (consonante)
El corazón con que vivo,
Cardo ni oruga cultivo: (consonante)
Cultivo una rosa blanca. (consonante)

La contraposición métrica, por yuxtaposición, de los compases de 6/8 y 3/4 instituye un rasgo identitario de la guajira, explícito en “Cultivo una rosa blanca”. Esta sección, eje de la estructura cíclica, determina el equilibrio y contraste perfecto entre las partes, centrando su atención en la alternancia de las acentuaciones métricas, antes referidas, que acontecen en el trayecto armónico-tonal de Mi mayor. La frescura y simplicidad del canto del campesino cubano es transferido por Gramatges a su elocuencia compositiva en correspondencia con los textos de José Martí.

Ej. 3. H. Gramatges: Tríptico (Cultivo una rosa blanca)

alternancia métrica característica de la guajira.

Voz

Piano

mf

car - do nio - ru - ga cul - ti - vo, cul - ti - vou - na ro - sa blan - ca.

“¡Penas!”

El efecto inmediato del profundo contenido ético de los textos acontece en la sección o parte de mayor acento dramático en la organización cíclica de Gramatges: “¡Penas!”, “¿quién osa decir que tengo yo penas?”. La abrumadora y constante preocupación de Martí por los pesares comunes de los pueblos de América, su lucha contra la esclavitud y las ilusiones de una Cuba libre inmersa en un único sentir americano, fue la idea constante e inaplazable en su pensamiento literario y político. Estos significantes (“penas”, “rayo”, “fuego”), los integra en redondillas (abba) recurriendo a finales agudos para reafirmar las ideas de acción (“subir”) y tiempo (“después”). Una vez llevada a cabo la “acción” social, el poeta encontrará el espacio, el tiempo para centrarse en los reclamos de su propio “yo” a través del hallazgo del uso de los pronombres “te me”. La unidad textual se subraya a través de la repetición de infinitivos (rima pobre) explícitos en la última estrofa: “subir”, “morir”. El empleo de la exclamación enfatiza el carácter reivindicativo del texto.

¡Penas! ¿quién osa decir
Que tengo yo penas? Luego,
Después del rayo, y del fuego, (consonante)
Tendré tiempo de sufrir. (consonante)

Yo sé de un pesar profundo
Entre las penas sin nombres:
¡La esclavitud de los hombres (consonante)
Es la gran pena del mundo! (consonante)

Hay montes, y hay que subir
Los montes altos; ¡después
Veremos, alma, quién es (consonante)
Quien te me ha puesto al morir! (consonante)

Gramatges transfiere el *ethos* que emana de los textos a un preámbulo declamatorio, *quasi recitativo*, en el que revela los materiales melódico-rítmicos que acontecerán en el discurso musical. Al introducir un material temático estructurado en dos partes bien diferenciadas, está fundamentando su razonamiento compositivo en el contraste. Un motivo melódico-rítmico breve, conciso, recurrente y *marcato*, sucedido por un complemento melódico, *molto espressivo e lirico*, que alterna con la elocuencia de su predecesor, unificando de este modo la integridad del material temático, como si se tratase, a menor escala, de la funcionalidad del “leitmotiv” en la alocución wagneriana. La síntesis motívica y marcada expresividad de su lenguaje, alcanza en este movimiento la unidad y carácter conclusivo de la propuesta cíclica.

Ej. 4. H. Gramatges: Tríptico (¡Penas!)

1ª semifrase de "A" (material temático compuesto por una célula motivica breve y un complemento melódico de mayor amplitud que recurre al motivo inicial).

Voz

Piano

¡Pe - nas! — ¿Quién o - sa de - cir que ten - go yo pe - nas?

2ª semifrase de "A" (complemento de la frase periódica, atípica, de siete compases con subdivisiones).

Voz

Pno.

Lue - go, des - pués del ra - yo — y del fue - go ten - dré tiem - po de su - frir —

Tríptico es una muestra de influencias e integración genérica de la más auténtica tradición musical cubana en la que los textos, tratados con absoluta autonomía, se afilian a las necesidades expresivas del compositor en su trayecto comunicante.

Ej. 5. H. Gramatges: Tríptico (¡Penas!)

célula motivico-rítmica del son.

Voz

por sa - ber - biay por no ser

desplazamiento de las acentuaciones métricas generado por la articulación, y marcado por las tensiones armónicas de segundas y séptimas explícitas en el movimiento contrario de las voces.

Piano

mp.

célula motivico-rítmica del son.

combinatoria motivico-rítmica del son (variante).

Ej. 6. H. Gramatges: Tríptico (¡Penas!)

combinatoria motivico-rítmica del son que sustenta el tratamiento silábico en la elaboración melódica.

Voz

Yo sé de un pe-sar pro-fun - do - en - tre las pe-nas sin nom - bres, yo

"ostinato" melódico-rítmico como textura pianística acompañante.

Piano

polirritmia resultante.

La significativa presencia de la décima cubana en la tradición literaria de la isla, espejo -en un inicio- del sentir del campesinado cubano, alcanzó su desarrollo y posterior reconocimiento en las zonas urbanas. Al surgir la radio en Cuba en 1922, el carácter repentista de los fundamentos argumentales que improvisaban los poetas en el elocuente género, también fue difundido por este medio de comunicación, convirtiéndose en un espectáculo público demandado por su significativa popularidad.

Ej. Transcripción de Martha Esquenazi: tonada pinareña, estilo punto fijo (Esquenazi, 1982: 254)

giro melódico característico de la tonada pinareña en el trayecto resolutivo hacia la dominante.

V (Re M.)

En la vertiente más universal, mística, renovadora, sutil, “culteranista”, a cierta distancia de una alocución identitaria de lo nacional, se insertan las décimas espinela del mencionado poeta navarro afincado en Cuba Ángel Gaztelu, figura emblemática de Orígenes junto a los también citados Fina García Marruz, Cintio Vitier, Gastón Baquero, Virgilio Piñera y José Lezama Lima. Su compromiso incondicional con la palabra de Dios, espiritualidad, elegancia en las adjetivaciones, imágenes de distinción barroca, tmesis, encabalgamientos, símiles, epítetos, símbolos, son los rasgos que identifican el discurso poético de los versos integrados en “Gradual de Laudes⁴²” (La Habana, *Revista Orígenes*, 1955).

⁴² Unido a los “Maitines” (rezos), el “Laude” instituye una parte significativa del Oficio Divino, destinada a iniciar la primera de las Horas Canónicas en el Breviario Romano y, se reza en la aurora. Su etimología léxica proviene de los Salmos 148 y 150 (“Laudate Dominum de coelis” y

La décima, retornada a sus orígenes cultos, con un estilo legítimo en refinamiento y gusto por la metáfora ornamentada al describir el entorno bucólico de la flora y fauna cubanas, convierte a Gaztelu en un poeta que trasciende los talantes intrínsecos de la tradición con voz singular y auténtica. La precisión del verbo y la convicción de su hondo sentir místico, quedan reflejados en el breve prólogo que dedicó su entrañable amigo origenista, Gastón Baquero, a *Gradual de Laudes*:

Ángel Gaztelu trajo al grupo Orígenes una palabra diferente, más fuerte, más clara, más recia sin ser brutal. La claridad interior de su verbo añadía riqueza y vigor a la palabra nuestra, la antillana, más suave, vaporosa a veces, blanda en ocasiones.

El cuerpo verbal de Gaztelu se ilumina además por lo enérgico del espíritu religioso. Él no escribía, no escribe, lo que habitualmente se llama poesía religiosa, que tanto da en la ñoñez, en el alfeñique. La religión verdadera es fuerte, clara, iluminante siempre. Los poemas de este sacerdote no suenan a sacristía ni a compunción. La fuerte música de sus poemas es la del pneuma. El canto coral –lo orfeónico que tanto define al pueblo navarro– es su instrumento, su herramienta de trabajo.

Gradual de laudes es una de las joyas de ese breve e intenso tesoro que Orígenes sumó a la poesía cubana.⁴³

En las notas a la nueva edición de *Gradual de Laudes* (Colección Literaria Navarra, 1997), que realizó el Gobierno de Navarra y el Departamento de Educación y Cultura, sus autores, Ángel Esteban y Javier de Navascués, revelan sus impresiones sobre el universo lírico-filosófico de Gaztelu:

El poeta vive intensamente la atracción por el mundo de los sentidos, unos sentidos nacidos del exuberante paisaje cubano, pero los celebra en función de su ser creado. Las criaturas son el reclamo, pero no el reclamante. Mediante la gozosa contemplación de las cosas, el hombre encuentra los arquetipos de una belleza más alta. El espíritu humano se eleva gracias, en un primer momento, al conocimiento alegre y sereno de las bellezas exteriores y, después, a la expresión de éstas mediante la poesía. Una tarea difícil, puesto

"Laudate Dominum in sanctis eius") a los que San Benito llamó "Laudes" puesto que en ellos se incita a la alabanza. Este género se relaciona con el Cántico de San Francisco de Asís.

⁴³ Baquero, Gastón: "Ángel Gaztelu en Orígenes", en *Gradual de Laudes*, Colección Literaria Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Navarra, 1997, p. 15.

que al final del camino está el Nombre inefable que se encuentra por encima de todo nombre.⁴⁴

“Nardo”

*Nardo, anunciación de Abril,
voluntad plena de aromas:
nardo, virtud de palomas
que lleva el alma al marfil.
Nevado galán sutil,
no está bien que tú presumas
de ese candor que rezumas;
pues tu esencia sigilosa,
más que de nieve, es de rosa;
y es más de fuego que espumas.*

“Caracol”

*Caracol, eco en la rosa,
instrumento variopinto,
en cuyo hondo laberinto
la mar, ya concha fogosa,
suena y resuena armoniosa.
Alma de mar, esencial-
mente inmensa y musical,
conceptúas normas sumas
en tu música de espumas
y en tu concha de coral.*

⁴⁴ Esteban, Ángel y Javier Navascués, “III. La poesía de Ángel Gaztelu”, en *Gradual de laudes*, Colección Literaria Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Navarra, 1997, pp. 39-40.

“Cisnes”

*Cisnes, mórbidos, nevados,
sino de marfil, de espumas,
que en el candor de las plumas
de vuestros tibios brocados
brindáis cojines linados.
Dad cabida al corazón,
que sólo en vuestra prisión
hallará su libertad;
que atada está a voluntad
y es de rosa su eslabón.*

“Rosa”

*Rosa, alumna celestial,
concepto de la armonía,
urna donde nace el día
que enconchas gracia y cristal.
Fiesta y pasión musical,
que alternos idilios pautas,
celeste guía de mantas,
Rosa de lírico mar;
conduce mi alma al cantar
en coro de ondas y flautas.*

“Girasol”

*Girasol, patena al sol,
planeta al jardín caído,
que sigues tu no aprendido*

claro rumbo tornasol.
Bien se alegra el caracol
si tú giras, giras, giras,
cuando al sol glorioso miras,
astrónomo teatral,
cuando es todo musical,
brisa, sol, cigarra, liras.

“Garza”

Garza, concepto que exalta
nieve: síntesis de espumas:
alma de mármol las plumas,
que, en apoteosis alta,
con pleno candor resalta.
Si te copia los buidos
espejos de azules lunas
de las dormidas lagunas,
bruñes en nimbos fundidos,
sueños de marfil pulidos.

“Sinsonte”

Sinsonte: flauta y cristal
encierras en tu garganta.
Flauta que aduerme y encanta
en la hamaca musical
de honda siesta tropical.
Cuando glorioso deliras
en el gozo de tu trino,

*alivias al campesino;
y en el oro de tus liras
vibran las mieles guajiras.*

En el huerto del cantar (Siete décimas)

“Nardo”

Inspirado en la voz de Gaztelu, Gramatges concibe *En el huerto del cantar* (siete décimas para soprano y piano, 1956), estrenada en la “Sala Covarrubias” del Teatro Nacional de Cuba (octubre de 1981), por la soprano Nancy Bello y la pianista Pura Ortiz. El 12 de diciembre del año 1983, la soprano Ninón Lima y la pianista Arline Pérez realizan el primer registro discográfico de esta obra en los Estudios Siboney de la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM), en Santiago de Cuba.

“Nardo”, obra con la que el compositor inicia su organización cíclica, exhibe la concepción renovadora de Gramatges al concertar simultáneamente las acentuaciones métricas características de la guajira y la criolla como principio constructivo de su discurso. Aunque el compositor sugiere en su elocuencia cierta cercanía a centros tonales y modales (Do mayor, Mi eólico y Mi lidio), su libertad armónico-estructural, edificada sobre arquitecturas provenientes de acordes por cuartas justas y núcleos internos de segundas mayores que acentúan la tensión y densidad armónica, revela un contexto armónico-resultante evasivo, ambiguo, que alterna entre la tradición y la modernidad. La duplicación de las notas externas del acorde, fortifican el paralelismo de octavas propuesto por Gramatges en la conducción de las voces.

Ej. 7. H. Gramatges: *Siete canciones (Nardo)*

elaboración de la célula motivico-rítmica de la guajira;
superposición de acentuaciones binarias y ternarias.

conclusión sobre la dominante, a modo de semicadencia,
como rasgo característico de los géneros derivados
del complejo genérico del punto guajiro.

Voz

vo - lun - tad ple - na dea - ro - mas: nar - - - do.

Piano

centralidad modal de Mi lidio de cierta ininteligibilidad producida por las tensiones
armónicas (casuales) de los encuentros verticales de las líneas en el trayecto horizontal.

V grado de Mi lidio.

Ej. 8. H. Gramatges: *Siete canciones (Nardo)*

alternancia, implícita, de las acentuaciones métricas de 6/8 y 3/4, propia de la guajira.

Voz

Noes - tá bien que tú pre - su-mas

Piano

textura vertical por cuartas justas, invertidas, con eje de segunda mayor en las voces internas como tensor armónico,
y duplicación de las voces externas para reforzar la conducción paralela de octavas.

base estructural armónica por cuartas justas.

“Caracol”

En “Caracol”, segunda pieza en la organización cíclica, Gramatges nos sumerge en el principio compositivo del contraste, procedimiento recurrente en su discurso,

mostrándonos una amplia diversidad de materiales motivico-temáticos integrados en una brevísima forma ternaria simple A-B-A' con introducción. La inquietud generada por la diversidad de dichos acontecimientos en conjunción con las arquitecturas verticales de cuartas justas y aumentadas con núcleos de segundas añadidas como tensor armónico, explicitan la ambigüedad modal-tonal característica del estilo compositivo de Gramatges. La irrupción de concisas imitaciones transitorias, unidas al encubrimiento de la tonalidad, y al claro pensamiento instrumental transferido a la voz en articulaciones y relaciones interválicas de cuartas y quintas que rememoran los cantos rituales africanos, encuentran su razón de ser en ese destino identitario que el autor alcanza a través de la elocuencia de las combinatorias motivico-rítmicas del son cubano como elemento unificador y recurrente en su vínculo, renovado, con la tradición.

Ej. 9. H. Gramatges: Siete canciones (Caracol)

ámbito melódico de octava, en el que acontecen entonaciones de cuartas, terceras y quintas que evocan los cantos rituales africanos; presencia de diversidad de combinatorias motivico-rítmicas del son cubano.

Ca-ra-col, e-coen-la ro-sa. Ca-ra-col.

p

variante motivico-rítmica del son.

Ej. 10. H. Gramatges: *Siete canciones (Caracol)*

relación interválica de 4ª J., 3ª m. y 5ª J.
direccionalidad ascendente.

Voz

y mu - si - cal, _____

Piano

5ª J.

2ª añadida como tensor armónico.

estructura por 4ª J.

La generación de compositores que precedieron a Roldán y Caturla, explotaron los recursos expresivos propios del son cubano como nexo entre los atributos heredados y la modernidad. De este modo desarrollaron una proposición identitaria común, legítima y cuantiosa en expresiones, fraguada en el ámbito musical profesional. La anticipación de los bajos, la síncopa, el cinquillo cubano y la organología presentes en el complejo genérico del son, constituyó el criterio colectivo en la integración y continuidad histórico-musical cubana.

“Cisnes”

En la densidad armónica de falsas relaciones, segundas, séptimas, y novenas paralelas que se distancian de los patrones esenciales de la técnica pianística - teniendo en cuenta la factura propuesta por el compositor-, “Cisnes” recurre al pedal-*ostinato* en su multiplicidad triple de variantes motivico-rítmicas del son, para instaurar una unidad contrapuntística, por superposición, interconectada con los significados que emanan de los textos.

La ambigüedad modal-tonal al igual que la recurrencia de células motivico-rítmicas y variantes del son cubano, quedan explícitas en: “Cisnes”, tercera obra de la estructura cíclica *En el huerto del cantar*.

Ej. 11. H. Gramatges: *Siete canciones (Cisnes)*

densidad y tensión armónica generada
por las falsas relaciones.

Piano

Ej. 12. H. Gramatges: *Siete canciones (Cisnes)*

triple pedal-ostinato figurativo-rítmico-armónico en tres planos bien diferenciados;
presencia de combinatorias motivico-rítmicas del son cubano.

Voz

Piano

Queen el can-dor— de las plu-mas de vues-tros ti - bios bro-ca-dos brin-dáis co-ji - nes li-ma-dos

mf

mf

segundas como tensor armónico.

Ej. 13. H. Gramatges: *Siete canciones (Cisnes)*

variante de la célula motivico-rítmica del son.

Voz

brin-dáis co - ji - nes li - ma - dos

complemento melódico imitativo.

Piano

“Rosa”

Cuarta pieza en la organización cíclica, queda definida por la influencia inmediata de la guajira (alternancia de las acentuaciones de 6/8 y 3/4) y, la criolla con su habitual superposición de los compases de 6/8 y 3/4. Pese a este marcado influjo métrico, el compositor le imprime al género un carácter renovador al contraponer las acentuaciones de “3 - 3” en 6/8, a la irregularidad de “3 - 2 - 3” de un 8/8 escrito en 4/4. Dicho interés irrumpe en un evidente centro tonal de Mi mayor, transitando por Do sostenido lidio, Si mayor (dominante de “Mi”) y Fa sostenido mayor (dominante de “Si”), recurriendo a finales abiertos determinados por la inserción de dominantes no resueltas. Es significativa la irregularidad rítmica que propone el autor al yuxtaponer combinatorias métricas que generan desplazamientos de las acentuaciones, ilustrando así la facultad y condición renovadora de su propuesta compositiva.

Ej. 14. H. Gramatges: *Siete canciones (Rosa)*

superposición de las acentuaciones métricas de 3/4 y 6/8.

Voz

Fies - tay pa - sión mu - si - cal.

Piano

1 (Fa sost. mayor)

giro modal de Do sostenido lidio como dominante de Fa sostenido mayor. (contacto con Fa sost. mayor).

Ej. 15. H. Gramatges: *Siete canciones (Rosa)*

atractiva irregularidad rítmica generada por la yuxtaposición de combinatorias métricas que acontecen en movimientos contrarios.

Piano

cresc.

ff

“Girasol”

El principal interés de “Girasol”, quinta pieza del ciclo, radica en la contraposición de dos materiales diferenciados como fundamento medular compositivo (principio de contraste). El primero, *molto espressivo e lirico*, introductorio y temático a la vez, se acerca a una estructura melódico-serial casi dodecafónica, sin llegar a serlo, elaborado a partir de relaciones interválicas - principalmente ascendentes - de quintas, cuartas, segunda, tercera y sexta, duplicadas a octavas con una proyección casi sinfónica de gran *legato* orquestal; mientras que el segundo material recurre directamente a la célula motívico-rítmica del son cubano, como rasgo identitario integrado a su quehacer técnico-compositivo. Sumido en un espacio armónico modal de La frigio, Gramatges se inspira en la elegancia descriptiva de ese “Girasol-Tornasol” para homenajear, en reciprocidad, al universo creativo del poeta navarro.

Es revelador subrayar cómo en la sección introductoria el compositor expone una línea expansiva de amplio ámbito melódico, delimitando los incisos y subdivisiones con ligaduras de fraseo (cortas y largas). De este modo queda explícita la magnitud lírica de su discurso. Sin embargo el material de contraste centraliza su atención en un *ostinato* melódico-rítmico sustentado en variantes o combinatorias suscitadas en el son cubano.

Ej. 16. H. Gramatges: *Siete canciones (Girasol)*



Ej. 17. H. Gramatges: *Siete canciones (Girasol)*

ostinato melódico-rítmico sustentado en variantes o combinatorias del son cubano.

Piano

mf

combinatorias motivico-rítmicas del son cubano.

desplazamiento métrico característico de la clave del son (sincopa).

“Garza”

La libertad y asimilación de diversas direcciones sonoras en la proyección compositiva de Gramatges no es más que el camino hacia la búsqueda de su propia voz, transgresora en su contexto identitario y progenitora de rasgos que se consolidan y reafirman en su extenso catálogo de obras. Las falsas relaciones como tensor armónico, las estructuras por cuartas, las irregularidades métricas y la ambigüedad tonal-modal, son los elementos más significativos que acontecen en “Garza”, sexta y penúltima canción del ciclo.

La dirección dramática de esta pequeña forma se fundamenta en el acontecimiento de dos breves episodios (con subdivisiones), que Gramatges explicita con indicaciones de metrónomo y cambios en la textura instrumental. La anfibología armónica se clarifica en los tres últimos compases de la concisa recapitulación con la llegada de un concluyente centro modal de La eólico. El tratamiento vocal alude reiteradamente a un pensamiento propio de la factura instrumental que alterna, por momentos, con ese carácter *recitativo* proporcional al género declamatorio tan reivindicado por este compositor.

Ej. 18. H. Gramatges: *Siete canciones* (Garza)

flexibilidad del movimiento, principalmente ascendente, determinado por el diseño rítmico que se sustenta en la conexión e inestabilidad que acontece, casi aleatoriamente, en la densidad y tensión del impulso armónico.



Ej. 19. H. Gramatges: *Siete canciones* (Garza)

centralidad modal de La eólico.

Voz

Sue-ños de mar - fil — pu - li - dos.

Piano

apoy. sobre la 3^a.

apoy. sobre la 5^a.

centralidad modal de La eólico con apoyaturas sin resolución sobre la tercera (segunda añadida como tensor armónico), y sobre la quinta del I grado.

“Sinsonte”

Esta unidad cíclico-estructural concebida por Gramatges en 1956 concluye con “Sinsonte”, que reafirma una vez más el antecedente hispánico presente en la identidad genérica de la guajira y la criolla. Sumido en el universo contemplativo de los sentidos de Gaztelu, Gramatges une su voz a la del poeta para describir el esplendor bucólico de la campiña cubana. La alusión directa al canto del sinsonte o colibrí (ave nacional de Cuba), se traduce en un lenguaje exuberante en articulaciones que reclama aptitudes excepcionales, técnico-interpretativas, del cantante.

Al transferir su acentuada preferencia por la naturaleza instrumental al ámbito vocal, Gramatges está creando un lenguaje efectivo y diferente. El contraste como principio compositivo, la recurrencia de movimientos ascendentes en las entonaciones, la ornamentación como fundamento descriptivo en función de la expresión, los saltos, las texturas, articulaciones, y los nexos interválicos de segundas (mayores y menores) y cuartas (justas y aumentadas) melódicas y armónicas, son los rasgos que conforman la oratoria comunicante de “Sinsonte”.

Ej. 20. H. Gramatges: *Siete canciones (Sinsonte)*

superposición de las acentuaciones métricas de 6/8 y 3/4, característica de la criolla.

contacto con Mi mayor, dominante de la tonalidad original: La mayor.

Piano

ejes de segundas como tensores armónicos en función del "color", gravitados por la articulación.

contraposición de las acentuaciones métricas de 6/8 y 3/4, característica de la guajira.

Pno.

V del La mayor.

(conclusión y vínculo de la frase con la dominante, rasgo característico de los géneros derivados del punto guajiro o punto cubano).

Ej. 21. H. Gramatges: *Siete canciones (Sinsonte)*

contraste delimitado por los cambios de metrónomos, valores de las figuras, articulaciones y texturas.

Voz

Sin-son - te. flau-tay cris-tal.

mf

Piano

mp

V del La mayor.
(semicadencia característica
de los géneros derivados del
punto cubano o punto guajiro).

digresión ornamental que evoca
el canto o "trinar" del sinsonte.

Dos canciones (1956)

“Cancioncilla”

En la cosmología musical de los compositores cubanos del siglo XX, la modalidad está asumida como un trayecto evasivo de la tonalidad y a la vez como nexo identitario entre la tradición y la vanguardia. La recurrencia del quinto grado suspendido en los finales de frase, a modo de semicadencia, nos transporta a la dimensión armónico-estructural que asume el punto cubano en su esencia habitual. No obstante, tal regularidad adquiere un significado reconstituyente en la directriz más avanzada de Gramatges. El compositor orienta su pensamiento melódico-armónico en arquitecturas por cuartas, transitando por el principio polimodal-politonal generado por éstas. Concebidas en el año 1956, sus *Dos canciones*: “Cancioncilla” y “Ronda” son un ejemplo de esta traslación evolutiva.

En esta ocasión el compositor recurre a la brevedad estructural de la lírica del poeta y ensayista cubano Emilio Ballagas (Camagüey, 1908- La Habana, 1954). Perteneciente a su libro *Júbilo y fuga* (1931), “Cancioncilla” recurre al proverbio o refrán como medio comunicante en una organización morfológica concisa. De este modo el poeta nos acerca doblemente a la elocuencia propia de la

lirica tradicional. El término “Cancioncilla” confirma la libertad estructural de una organización que no se adhiere a ningún género existente. Para el poeta sólo es trascendental esa actitud y atención necesaria que nos sugiere asumir ante la vida y ante cada una de las “cosas” que nos rodea, por simples o insignificantes que puedan parecer. Todo se halla colmado de sentido y vitalidad (“latido”), y lo importante es descubrir y entender su secreto.

Cancioncilla

Cada cosa tiene un pulso:

Pon la mano en su latido.

Cada cosa dice algo: (paralelismo sintáctico

del esquema métrico del primer verso)

Acerca el humilde oído.

Sin embargo, Gramatges se sumerge en una reinterpretación de los textos contenida, lóbrega e interior, proyectada en una estructura horizontal-declamatoria, *Lento e molto espressivo (quasi recitativo)*, que transita por los centros modales frigios de La y Mi, en ocasiones paralelos. El compositor centraliza su propuesta compositiva en la horizontalidad de un diálogo vocal-instrumental, que transcurre en un espacio interválico ascendente que llega al pináculo de su elocuencia discursiva y retorna al punto de partida en una concisa recapitulación-sentencia.

Ej. 22. H. Gramatges: *Dos canciones*, 1956 (*Cancioncilla*)

sentimiento frigio en la elaboración melódica a través de la relación entre los ámbitos o centros modales de “Mi” y “La”;
vínculo dominante-tónica, tónica-dominante (La - Mi).

Voz

Ca - da co - sa tie - ne un pul - so: Pon la ma - no en su lá - ti - do.

ámbito modal de Mi frigio.

ámbito modal de La frigio.

Ej. 23. H. Gramatges: Dos canciones, 1956 (Cancioncilla)

organización horizontal generada por estructuras verticales de cuartas e inversiones, que recurren a la falsa relación como tensor armónico.

Voz

Ca - da co - sa tie - ne un pul - so:

p

Piano

p

armonía base por cuartas (aumentada y justas).

“Ronda”

Al remitirse a las fuentes de la tradición, Gramatges fundamenta sus principios constructivos a partir de la diversidad de elecciones que considera necesarias para su alocución comunicante. Consciente de la ineludible convergencia entre texto y música para la efectiva integración de ambas naturalezas, transita por ese impulso de regocijo y libertad en el que los sueños conforman el universo inefable del poeta.

Al extender su mirada hacia el pasado, Gramatges rememora aquellos gestos que coexisten en su estilo creativo. El devenir espontáneo de la cuerda pulsada en los géneros de arraigo campesino, la alternancia “interludio-tonada” (diálogo instrumental-vocal), la sucesión de las acentuaciones métricas de 6/8 y 3/4, la contraposición de células motivico-rítmicas, la digresión ornamental como unidad de contraste, las falsas relaciones como tensor armónico, la reinterpretación renovada de los desplazamientos métricos heredados de la tradición, la recurrente funcionalidad conclusiva de “tónica-dominante”, y el influjo instrumental transferido a la voz, son los principios que confluyen en la concisión de “Ronda”.

Ronda II

*En la mañanita,
surtidor de trinos,
saltando gozosos
vamos a reír.*

*¡Vamos a vestirnos
de aire y de luz!
en la nohecita
de brisa sutil
¡qué lindo vestido
vamos a lucir!*

*de estrellitas vivas
y de blanca luna,
de rumor de frondas
y brisa de Abril.*

*La mañana clara
es como una hermana
que viene a la ronda
cantando también.*

*La noche nos besa
igual que mamá,
y en sus frescos brazos
nos quiere dormir.*

*En la mañanita
saltando de gozos
vamos a reír.*

Ej. 24. H. Gramatges: *Dos canciones*, 1956 (Ronda)

organización interválica por saltos, más representativa de la música instrumental que de la música vocal.

alternancia métrica característica de la guajira.

digresión ornamental como principio de contraste.

armonía resultante de cuartas justas (enarmonización).

Canción de Belisa y Coplas

La tradición clavecinística española iniciada en el siglo XVI y su significativo trayecto en la evolución e historia del arte pianístico, ha sido fuente de estudio e inspiración en la creación compositiva de todos los tiempos. Una muestra de éstas asimilaciones técnico-estéticas lo corrobora la *Sonatina hispánica*, obra originalmente para clave, dedicada por Gramatges a su maestro José Ardévol. Tras el interés que despertó su *première* el 7 de marzo de 1979 en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, a cargo del clavecinista Adolfo Fernández, y la insistente demanda de los pianistas presentes en la sala de transferir esta nueva obra al piano, propició dicho tránsito, consentido y versionado por el compositor. Traslaciones y retroalimentación inventiva son algunos de los rasgos que acontecen con asiduidad en el itinerario de los creadores, y aún más cuando las obras corresponden a un mismo período o instante de reflexión creativa. Compartiendo idénticos materiales temáticos, motívico-rítmicos y armónicos, coinciden en esta observación la *Sonatina hispánica* y *Canción de Belisa y Coplas*, ambas correspondientes a 1957.

Concebida inicialmente para la representación teatral de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín*, de Federico García Lorca, *Canción de Belisa y Coplas* fue estrenada ese mismo año en la Sala-teatro “Prometeo” de La Habana, por la soprano Iris Burguet, el tenor Enrique Cámara y el compositor al piano. Su organización cíclica se sustenta en una estructura bipartita: I. “Canción de Belisa” y, II. “Coplas”, en la que la primera irrumpe con una breve sección instrumental, introductoria, definida por la digresión ornamental como principio de contraste –alusivo a los medios expresivos del renacimiento español-, en contraposición a un conciso discurso declamatorio, *quasi recitativo*, en el que la voz anticipa el ámbito melódico y las entonaciones que acontecerán en él. Correspondiente a un período repetitivo, sin desarrollo, explícito en un contexto de cadencias plagales y mixturas modales en el que prevalece la centralidad del modo frigio “La” en conexión con su dominante frigia “Mi”, “Coplas” explora y manifiesta la significativa trascendencia que tuvo y tiene -muy presente en nuestros días- el influjo hispano al otro lado del Atlántico.

Gramatges no sólo integra su pensamiento compositivo a la sintaxis lorquiana, sino que ejerce una reveladora influencia sobre el discurso literario acentuando y reviviendo los contenidos explícitos e implícitos del texto en una recíproca integración efectiva de sus significados. La estructura elegida por Lorca nos remite a su universo creativo inicial, en el que las canciones de *Amor de Don Perlimplín* se insertan en la trama teatral como ejes direccionales, enmarcados en la morfología de la “Soleá” andaluza, siendo la primera y cuarta estrofa, concebidas como tercetos octosílabos.

Explícito en el título de la obra: “Aleluya erótica en cuatro cuadros”, estamos ante un texto dramático en el que la sexualidad es un componente trascendental. La alusión al “Amor” a partir de una perspectiva marcadamente sexual, apreciable desde el primer verso, precede a esa carnalidad erótica impactante que el autor ratifica cuando nos describe cómo entre esos “muslos cerrados” (el sexo femenino) “nada como un pez” (la humedad del sexo), y “el sol” (la plenitud). A continuación nos describe esa humedad como el “agua” (sinónimo de vida, fertilidad), “tibia” por la temperatura, y “entre los juncos”

aludiendo a ese esplendor expansivo, prolífico y exuberante de la naturaleza. La composición concluye con el apóstrofe al “Gallo”, como metonimia de la madrugada, reclamándole que no amanezca a fin de que pueda culminarse la acción de amar. La simetría estrófica, repetición y reiteración de contenidos, evidencia el influjo de la tradición popular. La «dulce serenata», estrofa conformada por cuatro versos octosílabos, es considerada la canción más distintiva del cuadro III, empleada por Gramatges para culminar su organización cíclica, y en la que Lorca apela a la entidad del “amor” para abarcar en ella todos los significados de su dramaturgia poética.

UNA VOZ (Dentro, cantando)

Amor, amor.

Entre mis muslos cerrados,

nada como un pez el sol. (rima asonante)

Agua tibia entre los juncos,

amor. (palabra rima)

¡Gallo, que se va la noche!

¡Que no se vaya, no! (asonante)

BELISA

Amor, amor.

Entre mis muslos cerrados,

nada como un pez el sol. (rima asonante)

Amor... (palabra rima)

¡Gallo, que se va la noche!

¡Que no se vaya, no! (asonante)

[...]

DULCE SERENATA (Coro, Cuadro III)

BELISA (*Dentro cantando*)

Por las orillas del río

se está la noche mojando.

Y en los pechos de Belisa

se mueren de amor los ramos. (rima asonante)

[...]

Ej. 25. H. Gramatges: *Canción de Belisa y Coplas (I)*

digresión ornamental (rigurosa) como principio de contraste.

digresión ornamental libre, con carácter "quasi improvvisato".

Piano

Ej. 26. H. Gramatges: *Sonatina hispánica (Canción de Belisa)*

digresión ornamental (rigurosa) como principio de contraste, recurrente en la elaboración motivica de la textura contrapuntística.

(Sonatina hispánica, "Canción de Belisa")

Lento e molto espressivo

Piano

Ej. 27. H. Gramatges: *Canción de Belisa y Coplas (2)*

centralidad modal de "La" como dominante frigia (mayorizada) de re eólico;
organización melódica en cuatro concisas subdivisiones delimitadas por las ligaduras de fraseo.

Soprano

mf

Por las a-ri-las del ri-o sees-tá la nó-che mo-jan-do. Yen los

pe-chos de Be-li-sa se mue-ren dea-mor los ra-mos.

La frigio (mayorizado).

III - ascendido.

Canción de la paz

Tras las reformas, medidas y directrices que conmovieron los ámbitos económico, político y social en la isla y en Latinoamérica, la Revolución Cubana de 1959 fue uno de los acontecimientos históricos de mayor repercusión en el universo de las ideas del pasado siglo XX. Identificado con este suceso de transformación ideológica, Gramatges escribe su *Canción de la paz*⁴⁵ en el contexto artístico del “VII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes” (Viena, agosto de 1959).

Estrechamente vinculado a la tradición, Gramatges se inserta en la lírica del poeta cubano Raúl Ferrer, “el alma de la alfabetización”⁴⁶ (Meneses, 1915 –La Habana, 1993), para transcurrir en paralelo por la décima espinela y referir sus valores a través de la expresividad intrínseca de la voz del campesino cubano. El compositor muestra la diversidad de variantes o estilos del punto guajiro: “punto

⁴⁵ Título tomado de los manuscritos originales del compositor, tanto de la versión original para voz y piano como de la transcripción para voz y guitarra, revisada y digitada por el guitarrista cubano Jesús Ortega.

⁴⁶ Calificativo adjudicado por el Dr. Armando Hart Dávalos, Ministro de Cultura de Cuba (1959-1965), al poeta Raúl Ferrer Pérez por su activa labor como vice-coordinador nacional de la Campaña de Alfabetización de 1961.

libre”, “punto fijo” y “punto cruzado”, para de este modo subrayar, transferir e integrar los significados del discurso músico-verbal en un indivisible medio comunicante. La síncopa en la elaboración melódica como trazo distintivo del “punto cruzado”, la alternancia de las acentuaciones métricas de los compases de 6/8 y 3/4, y la recurrencia de la función de dominante en los finales de frase, son los rasgos identitarios que el autor engarza, implica e injerta en su más sincera expresión de legitimidad nacional.

La conexión, directamente proporcional, entre el texto y la música en *Canción de la paz*, consolida ese vínculo ideológico que ambos creadores compartieron alrededor del año 1959. En la Publicación Latinoamericana y Caribeña de Educación (Nº 2, mayo-Agosto, 2006), el Dr. Jaime Canfux Gutiérrez define la esencia del Raúl Ferrer “educador-poeta”:

Su principal arma fue el dominio de la palabra, de la oratoria, su integralidad y ejemplo. La música, el arte y la poesía fueron sus formas más audaces para promover la educación y la cultura de forma armónica. En su creación artística fueron contenidos explícitos el pueblo, la justicia social y la igualdad.⁴⁷

Lo que el mundo necesita
Es la ciencia con amor,
Ni la muerte ni el dolor
En el átomo palpita;
La tierra al trabajo invita
Y debemos responder,
Entonces vamos a ver
Que muerto el odio y el llanto
Queda la paz que es un canto

⁴⁷ Cita referida por el Dr. Jaime Canfux Gutiérrez en su artículo *Raúl Ferrer Pérez*, publicado en la Revista IPLAC (digital), La Habana, 2006.
http://www.revista.iplac.rimed.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=735:raerrer-pz&catid=89&Itemid=109 [Consultado: 21 de enero, 2007].

*Para vivir y crecer.
 Los pueblos hermanos son
 En la vida y en la muerte,
 Nadie se juega su suerte
 Con la bomba por razón;
 Canten todos la canción
 Que con palomas difundo
 Es el mensaje profundo,
 Que en la paz de su alborada
 Vierte Cuba liberada
 ¡Sobre los pueblos del mundo!*

Ej. 28. H. Gramatges: Canción de la paz.

alternancia de las acentuaciones de 6/8 y 3/4.
desplazamiento métrico hacia el tiempo débil, característica del punto cruzado.
apoyaturas sobre la fundamental y la tercera de la dominante de La mayor.
V (La mayor).

Voz

Ni la muer - te ni el dō - lor — en el ã - to - mo pal - pi - ta.

Piano

IV — V6-V (La mayor).
4

Cantares

En el año 1986 la Editora Musical de Cuba incorpora en su *Colección Canciones Cubanas*, dedicada a las obras más representativas de este género en la isla, una selección de la producción compositiva para voz y piano de Harold Gramatges. *Cantares* (1959), incluida en este compendio editorial, muestra el acercamiento del compositor al universo reflexivo y sentencioso de los “Proverbios y cantares”, y “Humorismos, fantasías, apuntes (Los grandes inventos)” del célebre poeta sevillano Antonio Machado (Sevilla, 1875 – Collioure, Francia, 1939).⁴⁸

El semblante más humano de Cristo, el más cerca del hombre, el mortal, el que vence a la muerte, es el paradigma que Machado busca con dedicación en parte de su cosmología poética. Aleja de su visión esa imagen tremebunda de mortal sometido y humillado injustamente en la cruz, para connotar al hombre que trasciende por el intrínseco valor de sus ideas: “todo el que camina anda, / como Jesús, sobre el mar”. Referido a esa idea fija y recurrente en su obra: la tierra castellana, Machado muestra esa mirada ciega, turbada por la resignación de lo que acontecerá y alucinada por el posible olvido de su historia. Consciente de los

⁴⁸ Versos recopilados en su libro *Soledades, galerías y otros poemas*, Librería de Pueyo, Madrid, 1907. Con posterioridad acontece sus “Proverbios y cantares” referidos en el libro *Campos de Castilla*, Renacimiento, Madrid, 1912. Compilados seguidamente en la edición antológica: *Poesías completas*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1917.

vínculos a la vida por un lado y a la realidad de la muerte por el dorso, es capaz de alejarse de estos lazos para despegar su vuelo y alcanzar sus sueños de futuro. Su desprendida generosidad en torno a los valores morales de ofrecer en todo momento lo que se tiene, nos conduce a insertar su trayecto ideológico en una continuidad filosófica aristotélica en el que la cavilación moral se vincula más estrechamente al impulso práctico que a las capacidades adquiridas a través del conocimiento y la experiencia.

En el prólogo de *Soledades* (1917), el poeta expone su concepción profunda y sensible del alma y la conciencia, ligada a su inquebrantable desasosiego por la práctica de los valores éticos. Inmerso en estos principios, rehúsa la retórica anecdótica para trascender el espíritu del hombre sustentado en la conmoción de los sentimientos.

Estamos ante cuartetas octosílabas, denominadas también “copla” o “cantar”, e incluso si se quiere, podrían constituir el inicio de un “romance”. No obstante los términos “proverbio” y “cantar” apuntan al carácter paremiológico (perteneciente o relativo al tratado de refranes) y breve de estas estrofas, enmarcadas en un contexto de aflicción reflexiva.

PROVERBIOS Y CANTARES

II

*¿Para qué llamar caminos
a los surcos del azar?...
Todo el que camina anda,
como Jesús, sobre el mar.*

XII

*¡Ojos que a la luz se abrieron
un día para, después,
ciegos tornar a la tierra,
hartos de mirar sin ver!*

XIII

*Es el mejor de los buenos
quien sabe que en esta vida
todo es cuestión de medida:
un poco más, algo menos...*

SOLEDADES, GALERÍAS Y OTROS POEMAS (1907) IV. Humorismos, fantasías, apuntes (Los grandes inventos)

LVII

(CONSEJOS)

II

*Moneda que está en la mano
quizá se deba guardar;
la monedita del alma
se pierde si no se da.*

Aunque *Cantares* y *Canción de la paz* transcurren en un mismo período de creación (1959), ambas transitan en direcciones estéticas opuestas, conservando como elemento común: el espíritu de la guajira. *Canción de la paz* refleja el más fehaciente arraigo a la tradición campesina, y *Cantares* recurre a una proposición temático-motívica instituida a partir de dos franjas o planos tímbricos diferenciados que convergen en una textura contrapuntística eminentemente instrumental, que alterna, en ocasiones, con arquitecturas verticales. El primer plano irrumpe con un motivo breve de segunda mayor descendente que retorna al punto de partida, transformándose, tras su elaboración, en una especie de motivo-bordadura, ampliado, en el que la nota Sol ejerce como centro recurrente, mientras que la segunda franja acontece en una organización motívica breve, próxima a la concepción serial, que germina desde una arquitectura horizontal por cuartas justas, alcanzando su verdadero protagonismo de *ostinato* interrumpido en aquellos encuentros verticales en los que el primer

plano llega a un estado de reposo. Este suceso instrumental instituye un principio generador de contraste a modo de interludio, en contraposición a la elocuencia lírica del canto o tonada.

Son disímiles los recursos técnico-expresivos a los que acude Gramatges para su elaboración compositiva. Acumulación de falsas relaciones en función de la bimodalidad como tensor armónico, desplazamiento de las acentuaciones métricas, motivos breves, imitaciones simples, enfoque renovado de la guajira y la criolla, alternancias y superposiciones métricas, estructuras verticales y disueltas por cuartas, transferencia del pensamiento instrumental al ámbito vocal, el *ostinato*, el influjo de la tradición a través del principio estructural “interludio-tonada”, y la preeminencia encubierta -por la acumulación de tensiones armónicas- de la modalidad frigia transpuesta a diferentes grados y alturas, instituyen los elementos que cohesionan el discurso comunicante de *Cantares*.

Ej. 29. H. Gramatges: *Cantares* (1)

recurrencia de Sol como eje en la construcción melódica; alternancia de las acentuaciones intrínsecas de la guajira (6/8 - 3/4).

♩ = 100 - 116

Piano

franja I

franja II

falsa relación armónica.

6/8

3/4

ostinato melódico-rítmico interrumpido.

estructura armónica por cuartas justas.

Ej. 30. H. Gramatges: Cantares (2)

alternancia de las acentuaciones de 6/8 y 3/4 (guajira). superposición de las acentuaciones de 6/8 y 3/4 (criolla).

Voz

¿Pa - ra qué lla - mar ca mi - nos a los sur - cos del a - zar?

mf

Piano

mp

centralidad modal de Re frigio.

Ej. 31. H. Gramatges: Cantares (3)

recurrencia de "fa sostenido" como eje en la construcción melódica; desplazamiento y alternancia de las acentuaciones intrínsecas de la guajira (6/8 - 3/4) en una proyección renovada.

franja I

6/8

franja II

3/4

ostinato melódico-rítmico interrumpido.

estructura armónica por cuartas justas.

Guitarra en duelo mayor

En el número 46 de la revista *Casa de las Américas*, año 1967, fue publicada, en su versión original para voz y piano, *Guitarra en duelo mayor* de Harold Gramatges, creación compositiva inspirada en la obra homónima de Nicolás Guillén. El compositor, como es usual en sus relaciones músico-verbal, no acata estrictamente las sugerencias estructurales del contenido poético, sino que organiza su concepción formal a partir de una minuciosa selección de estrofas, sentencias, palabras, que cree necesarias para su discurso comunicante. Esta relación quizás esté determinada por la relativa autonomía que sugieren las estrofas al poderse eludir las rimas internas que se crean entre ellas. De este modo cada estrofa comenzaría a partir de “a” y quedaría constituida por: “un verso con rima nueva / soldadito boliviano / un verso nuevo / un verso nuevo / repetición de ese verso / soldadito de Bolivia / repetición del verso repetido”. Sin embargo elijo asumir la concepción morfológica original, para de este modo transitar por los significados ético-estéticos de Nicolás Guillén.

Estamos ante una obra lírica próxima a la canción, en la que la oralidad tiene un designio preciso: la denuncia social. El eje medular es la delación a la sociedad y la urgente llamada a la revolución: es hora de lucha y no de llanto (“no es de lágrima y pañuelo, / sino de machete en mano”). No es casual que el referente elegido para proyectar la integración de dichos significados es la figura del Che: revolucionario mítico al que el autor concisa en la categoría de niño (“soldadito”), desempeñando un papel que no le corresponde: el de la lucha armada, y al mismo tiempo contra los suyos: sus “hermanos”. El título evidencia ese “duelo” mayúsculo que comprende a ese “tú” y a todos los “hermanos” de militancia revolucionaria que integraron el núcleo guerrillero de Ñancahuazú⁴⁹. Guillén, inmerso en una ideología con la cual siempre estuvo identificado, incita a los pueblos de América a permanecer en la continuidad de ese trayecto de ejemplaridad revolucionaria iniciado por Ernesto Che Guevara.

⁴⁹ Ejército de Liberación Nacional de Bolivia (1966-1967), popularmente conocido como Guerrilla de Ñancahuazú por su asentamiento colindante al río estacional de mismo nombre, afluente del Río Grande de Bolivia.

[...] En cualquier lugar que nos sorprenda la muerte, bienvenida sea, siempre que ese, nuestro grito de guerra, haya llegado hasta un oído receptivo, y otra mano se tienda para empuñar nuestras armas, y otros hombres se apresten a entonar los cantos luctuosos con tableteo de ametralladoras y nuevos gritos de guerra y de victoria.⁵⁰

I

Soldadito de Bolivia,
soldadito boliviano,
armado vas de tu rifle,
que es un rifle americano,
que es un rifle americano, (repetición del verso anterior)
soldadito de Bolivia, (repetición del primer verso)
que es un rifle americano. (repetición de verso)

II

Te lo dio el señor Barrientos,
soldadito boliviano, (repetición de verso)
regalo de míster Johnson,
para matar a tu hermano, (rima consonante)
para matar a tu hermano, (repetición del verso anterior)
soldadito de Bolivia, (repetición de verso)
para matar a tu hermano. (repetición de verso)

III

¿No sabes quién es el muerto,
soldadito boliviano? (repetición de verso)
El muerto es el Che Guevara,

⁵⁰ Fragmento del comunicado emitido por el Che en la Primera Conferencia Tricontinental de La Habana, el 12 de enero de 1966, dirigido a los pueblos del mundo. Este evento fue convocado y dirigido por Cuba en el marco conmemorativo del séptimo aniversario de la Revolución Cubana (1959-1966), con el objetivo de incentivar los vínculos comunes y cooperación entre los pueblos de África, Asia y América Latina. En este acontecimiento histórico, a favor del desarme, la paz mundial, y en contra del apartheid y la segregación social, quedó constituida la Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y América Latina (OSPAAAL).

y era argentino y cubano, (rima consonante)
y era argentino y cubano, (repetición del verso anterior)
soldadito de Bolivia, (repetición de verso)
y era argentino y cubano. (repetición de verso)

IV

Él fue tu mejor amigo,
soldadito boliviano; (repetición de verso)
él fue tu amigo de a pobre
del Oriente al altiplano, (rima consonante)
del Oriente al altiplano, (repetición del verso anterior)
soldadito de Bolivia, (repetición de verso)
del Oriente al altiplano. (repetición de verso)

V

Está mi guitarra entera,
soldadito boliviano, (repetición de verso)
de luto, pero no llora,
aunque llorar es humano, (rima consonante)
aunque llorar es humano, (repetición del verso anterior)
soldadito de Bolivia, (repetición de verso)
aunque llorar es humano. (repetición de verso)

VI

No llora porque la hora, (consonante; se rompe la sinalefa
entre “la ho”)
soldadito boliviano, (repetición de verso)
no es de lágrima y pañuelo, (rima asonante, no usual en el
planteamiento estructural del poema)
sino de machete en mano, (rima consonante)
sino de machete en mano, (repetición del verso anterior)

soldadito de Bolivia, (repetición de verso)
sino de machete en mano. (repetición de verso)

VII

Con el cobre que te paga,
soldadito boliviano, (repetición de verso)
que te vendes, que te compra, (rima asonante, no usual en el
planteamiento estructural del poema)
es lo que piensa el tirano, (rima consonante)
es lo que piensa el tirano, (repetición del verso anterior)
soldadito de Bolivia, (repetición de verso)
es lo que piensa el tirano. (repetición de verso)

VIII

Despierta, que ya es de día,
soldadito boliviano, (repetición del verso)
está en pie ya todo el mundo,
porque el sol salió temprano, (rima consonante)
porque el sol salió temprano, (repetición del verso
anterior)
soldadito de Bolivia, (repetición de verso)
porque el sol salió temprano. (repetición de verso)

IX

Coge el camino derecho,
soldadito boliviano; (repetición del verso)
no es siempre camino fácil,
no es fácil siempre ni llano, (rima consonante)
no es fácil siempre ni llano, (repetición del verso anterior)
soldadito de Bolivia, (repetición del verso)
no es fácil siempre ni llano. (repetición de verso)

X

Pero aprenderás seguro,
soldadito Boliviano, (repetición de verso)
que a un hermano no se mata,
que no se mata a un hermano, (rima consonante)
que no se mata a un hermano, (repetición del verso
anterior)
soldadito de Bolivia, (repetición de verso)
que no se mata a un hermano. (repetición de verso)

Compartiendo idéntica ideología, Gramatges y Guillén sincronizan en unidad ambos lenguajes creativos para ofrecernos un ejemplo de integración interdisciplinar. Volviendo su mirada a la tradición, esta vez desde una perspectiva renovadora, Gramatges resume las acentuaciones métricas intrínsecas de la guajira en contraposición a la célula motivico-rítmica (ampliada) del son cubano, conduciendo su discurso en un trayecto de evolucionada codificación. La ambigüedad modal-tonal recurre una vez más en su expresión evasiva de la tonalidad y sus funciones, perfilando el recorrido formal en una estructura binaria simple: “A-B” (sección “B” derivada de “A”), impulsada por la organización estrófica sugerida por los textos. A pesar de no adjudicar “armadura de clave”, la recurrencia del Fa sostenido, el Si bemol, el Mi bemol, el tetracordo: “Sol, Fa (natural), Mi bemol, Re”, y la asidua reiteración de un eje medular, corrobora el influjo modal mayorizado de Re frigio. En la textura instrumental el compositor transita por combinaciones imitativas simples, paralelismos y estructuras armónico-verticales de marcada funcionalidad modal-tonal. Sin embargo el pensamiento instrumental conectado al expansivo ámbito melódico, continúa siendo la peculiaridad transgresora en la proyección vocal-instrumental propuesta por Gramatges.

Ej. 32. H. Gramatges: Guitarra en duelo mayor (1)

Piano *mf*

giro modal determinado por el tetracordo inferior de Re frigio, con resolución mayorizada (3ª mayor).

Ej. 33. H. Gramatges: Guitarra en duelo mayor (2)

síntesis de las acentuaciones métricas de la guajira en un sólo compás.

Voz

Sol - da - di - to de Bo - li - via, — sol - da - di - to Bo - li - via - no, —

Piano

Ej. 34. H. Gramatges: Guitarra en duelo mayor (3)

contraposición de las células motivico-rítmicas de la guajira y el son cubano (combinatoria ampliada).

Voz

Sol - da - di - to de Bo - li - via, — quees un ri - flea-me - ri - ca - no, —

Piano

Dos canciones (1971)

“En la sombría alameda”

En esta obra, que conforma la primera parte de su segundo ciclo de *Dos canciones*, escrita en el año 1971, Gramatges sugiere sutilmente cierto acercamiento a los procedimientos constructivos aplicados a la conducción de las voces en la polifonía medieval, integrando licencias interválicas y tensores armónicos exigidos por sus necesidades expresivas y trayecto estético. De ligera proximidad al espíritu y sentir horizontal-vertical del *organum* paralelo y las primeras especies, “En la sombría alameda” el contexto armónico gravita en torno al centro modal Re como dominante frigia de Sol eólico.

La polifonía como textura de contraste, el paralelismo de quintas, las estructuras verticales por cuartas, las segundas añadidas, las falsas relaciones como tensor armónico, los poliacordes sorprendidos, la libertad casi aleatoria en el discurso armónico, el marcado acento dramático en la elaboración melódica y el influjo instrumental transferido al tratamiento vocal, son los rasgos que acontecen en la elocuencia comunicante que propone el compositor “En la sombría alameda”.

Es significativo puntualizar las exigencias técnico-interpretativas que reclama la producción para voz de Harold Gramatges. El amplio ámbito vocal y la excepcionalidad técnica que requiere su discurso: saltos, cambios de registro en un mismo contexto dramático-musical, y diversidad tímbrica a través de las articulaciones, se hacen imprescindibles para referir la esencia creativa del autor.

Para este suceso constructivo Gramatges se remite a las *Rimas* III y IV de José Martí. Textos publicados en la *Revista Universal*, de México, el 1º de agosto de 1875. Con motivo de la muerte del poeta, Rubén Darío publicó un artículo en *La Nación*, de Buenos Aires, el 1º de junio de 1895, en el que ofreció un póstumo homenaje al entrañable amigo e intelectual cubano citando dichos versos.

La cuádruple adjetivación “sombria”, “callada”, “vacía” y “solemne”, al más auténtico estilo becqueriano, nos acerca a esa desolación y desamparo sempiterno de Martí en su tenaz lucha por alcanzar sus ideales patrios y la dignificación de la raza humana. La aprehensión de la realidad en el universo

martiano se proyecta a través de una visión antropológica, social y cultural, en la que se vincula lo tangible de la razón con la quimera que aflora de esa otra realidad: la de los sentimientos. De este modo Martí desnuda la infalible esencia de la naturaleza del hombre y su significativa trascendencia. Las incertidumbres ético-filosóficas y la evolución de todo lo que coexiste conforman su concepción dialéctica de la cosmología humana, de la vida, y también de la muerte.

Es extraordinario el ingenio con el que Martí conduce el ritmo del poema a través de las rimas y del uso frecuente de la anáfora (igual inicio de verso, aquí de la conjunción “y”) que acentúa la sucesión de las acciones e insiste en la carga narrativa del discurso poético. La acción destructiva del “gigante” dada a través del paralelismo que se crea en la conjunción “sustantivo más verbo”: “el brazo le estruja, / la mano le oprime” nos hace recordar el significado de idéntica naturaleza explícito en el discurso de su personaje teatral “Abdala”: “El amor, madre, a la patria no es el amor ridículo a la tierra, ni a la yerba que pisan nuestras plantas; Es el odio invencible a quien la oprime, es el rencor eterno a quien la ataca”. El poema termina con una aposiopesis o uso de los puntos suspensivos, los cuales nos sugieren la impresión de estar ante un breve texto-apunte casi impresionista, aunque no guarda en su conjunto una estrecha direccionalidad con los paisajes de dicha técnica pictórico-literaria.

IV

*Allá en la sombría,
Solemne alameda,
Un ruido que pasa,
Una hoja que rueda, (consonante)
Parece un malvado
Gigante que alzado (consonante)
El brazo le estruja,
La mano le oprime,
Y el cuello le estrecha (asonante)
Y el alma le pide.-*

Y es ruido que pasa, (palabra rima)
Y es hoja que rueda, (palabra rima, casi
repetición de verso)
Allá en la sombría, (verso repetido)
Callada, vacía,
Solemne Alameda... (verso repetido, salvo en
la puntuación final)

Ej. 35. H. Gramatges: Dos canciones, 1971 (En la sombría alameda)

sentimiento modal: Re frigio.

Voz

a - lláen la som - brí - a, ca - lla - da, va - cí - a,

p

contrapunto paralelo como textura acompañante.

Piano

p

(lontano)

Voz

so - lem - nea - la - me — da

pp

complemento resolutivo.

Pno.

pp poco rit.

“El amante campesino”

Para concluir este segundo ciclo, Gramatges recurre, una vez más, a rasgos visibles en obras anteriores: célula motívico-rítmica del son cubano, célula motívico-rítmica del punto cubano y sus derivaciones genéricas renovadas (ampliación de las acentuaciones métricas), arquitecturas verticales por cuartas y quintas justas, amplio ámbito vocal heredado del pensamiento instrumental, y alternancias de las acentuaciones de 6/8 (9/8) y 3/4.

La diversidad de centros tonales (Sol mayor, Mi mayor, La mayor), el estrecho vínculo con sus respectivas dominantes, las secuencias melódicas ascendentes de novenas y séptimas en la textura pianística, y el enriquecimiento armónico-melódico a través de giros interválicos de segundas mayores, confieren a la obra esa libertad tan elocuente en la proyección compositiva del autor. Esta diversidad acontece en una estructura morfológica ternaria simple: A-B-A', en la que dinámicas, agógicas e indicaciones expresivas en función de la dramaturgia y de las especificidades de la técnica vocal, enriquecen la proyección interpretativa del universo sonoro de Gramatges.

El compositor acude a la impronta lírico-popular de José Martí, no sólo determinada por la estructura poética (dos sextillas simétricas), sino por el acercamiento a ese paisaje bucólico, agreste, de la campiña cubana. Forzando ligeramente los parámetros y conciertos formales podríamos pensar que estamos ante una égloga (composición de tema pastoril), el único inconveniente para acercar este discurso a dicha convención es que nuestros protagonistas, el “campesino” y la “guajirilla”, no establecen un diálogo real, sus significados son relatados únicamente por el autor.

En el universo martiano es inevitable eludir el estrecho vínculo entre su pensamiento político y su filosofía de vida. Siguiendo la direccionalidad de dicho apunte, el “Turquino”⁵¹ dejaría de ser la mera montaña que incita al descanso y al placer para adquirir una connotación simbólica que transita más allá de lo tangible, es la insignia de la libertad, del refugio, de la emancipación. El evidente

⁵¹ Punto de mayor elevación de Cuba, ubicado en el epicentro de la mayor cordillera de la isla: la Sierra Maestra.

contenido amoroso enmarcado en ese verdor “esmeralda” del “Turquino”, se consolida con el “amante”, “campesino”, que “canta bien y sabe amar”. Una vez más estamos ante un tratamiento del color heredado de la tradición popular, sólo que en esta ocasión el rubor del “la mejilla tinta en rosa” no alude directamente a la belleza de la amada sino al resultado tácito de ese contacto físico, amoroso, en el que “callar fue mejor que hablar”.

III

En la falda del Turquino

La esmeralda del camino (rima consonante)

Los incita a descansar:

El amante campesino (consonante)

En la falda del Turquino (verso igual)

Canta bien y sabe amar. (consonante, rima pobre)

Guajirilla ruborosa:

La mejilla tinta en rosa (consonante)

Bien pudiera denunciar, (consonante,
rima pobre)

Que en la plática sabrosa, (consonante)

Guajirilla ruborosa, (verso igual)

Callar fue mejor que hablar. (consonante, rima pobre)

Ej. 36. H. Gramatges: Dos canciones, 1971 (El amante campesino)

renovación métrica de la guajira, ampliada, a través de la alternancia de las acentuaciones de 9/8 y 3/4.

Voz

Can-ta bien y sa-bea-mar.

Piano

V

semicadencia conclusiva, característica de la guajira; contacto armónico con Sol mayor a través de su dominante con segunda añadida.

Ej. 37. H. Gramatges: Dos canciones, 1971 (El amante campesino)

contacto armónico con Mi mayor, en el que la frase se organiza en dos subdivisiones cadenciales, implícitas, que concluyen en una función inestable de semicadencia: I-IV-V.

Voz

Queen la plá-ti-ca sa-bro-sa, — gua-ji-ri-lla ru-bo-ro-sa, —

(Mi M.) I — IV — V — I — IV — V —

Piano

f

digresión ornamental.

polirritmia resultante, generada por la superposición de combinatorias motivico-ritmicas del son cubano.

Entre los años 1971 y 1981 encontramos un período de ausencia en la producción del género liderístico, en el catálogo de Gramatges. En este espacio el compositor orienta su mirada compositiva hacia la creación de obras para diversos formatos instrumentales y solísticos: *Fantasía* (guitarra, 1971), *Tríptico* (revisión y orquestación, 1972), *Cantata para Abel* (1973), *Para la dama duende* (concierto para guitarra y orquesta, 1974), *Otros días vendrán* (soprano, recitante y conjunto instrumental, 1975), *Diseños* (conjunto instrumental, 1976), *Móvil III* (flauta y piano, 1977), *Incidencias* (piano solo, 1977), *Oda Martiana* (barítono y orquesta, 1978), *Siete canciones* (revisión e instrumentación para soprano y orquesta de cámara, 1979), *Móvil IV* (guitarra sola, 1980), y *Diálogo* (violín y piano, 1981). No es hasta el año 1982 que Gramatges retoma el hilo conductor en su producción compositiva para voz y piano irrumpiendo con sus nuevas canciones: *La perla*, *Tórtola* y *Tienes el don*. Es significativo subrayar el estrecho vínculo que instituyó con las nuevas generaciones de compositores, dedicando una activa y esmerada atención a la labor docente en el Instituto Superior de Arte (ISA), en La Habana, desde el año 1976 hasta su muerte.

En este período (1971-1982), es perceptible los influjos de las reminiscencias estético-constructivas de la primera vanguardia europea en el trayecto de este compositor: reordenación del ámbito melódico-armónico, ambigüedad modal-tonal determinada por la descentralización de la funcionalidad armónico-estructural tradicional, organización de arquitecturas verticales en función de la tensión armónica, especulación tímbrica en función del “color”, y el retorno consciente hacia una concepción neoclásica de las formas.

Este cúmulo de rasgos, que germinaron desde la experiencia y profundo conocimiento de los recursos técnico-estéticos de los períodos anteriores, reinterpretados desde una percepción renovada de la tradición, originaron la coexistencia de tres de las tendencias o corrientes indicadoras de la primera mitad del siglo XX: el neoclasicismo (evocador de los principios estructurales y técnicos del pasado), el dodecafonismo (manifiesto en la expansión renovadora de la Escuela de Viena, substancialmente representada por Schönberg, Webern y Berg), y una especie de neorromanticismo (en contraposición del serialismo vienés), que

en conjunción con la revalorización y presencia del folclore a través de los estudios etnomusicológicos iniciados por Bartók y Kodály, influenciaron significativamente en la renovación-ruptura de las sucesivas generaciones con el pasado musical.

Al incursionar en el ámbito instrumental, Gramatges dilata su campo óptico hasta la compleja diversidad de las propuestas estético-compositivas que se desarrollaron en Europa y América a partir de 1945. La ordenación aleatoria de breves grupos o acontecimientos motivicos, el serialismo abierto de acentuada autonomía, las aproximaciones de agógicas y alturas en función de la temporalidad, la evolución de cada sonido desde su propia esencia (multipolaridad), la superposición de planos tímbricos individualizados, el puntillismo, los cuartos de tono, las entonaciones indeterminadas, los *clusters*, la simultaneidad de planos tímbricos y franjas métricas independientes, fueron los rasgos esenciales que en conexión con la notación gráfica no convencional proyectaron esa flexibilidad e inmediatez reclamada por el compositor en su discurso comunicante. Estos principios técnico-compositivos quedan visibles en obras de expuesta experimentación como *Móvil III* para flauta y piano, concebida por Gramatges en el año 1977.⁵²

...en todos estos casos el compositor se ha ceñido principalmente a la búsqueda del lenguaje más apropiado de acuerdo con la función llamada a desempeñar por la música, concebida aquí un poco como «arte aplicado». Siguiendo lo que consideramos la «línea central» de su producción, llegamos al *Móvil III* para flauta y piano, de 1977, al que suceden el *Móvil IV* para guitarra y los primeros esbozos del *Móvil V* para orquesta. Estas obras poseen una concepción y un lenguaje comunes y representan lo más acabado de las ideas de su autor, productos de una plena madurez.⁵³

⁵² Obra estrenada en el “Festival Internacional *Interpodium*”, de Bratislava, Checoslovaquia, Octubre, 1977. Intérpretes: Alberto Corrales (flauta), y Roberto Urbay (piano).

⁵³ Referencia citada por Leonardo Acosta en *Los móviles de Harold Gramatges*, análisis introductorio a la edición facsimilar de *Móviles*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.



Al describir su holgura y diversidad en la selección de los procedimientos técnico-estéticos aplicados a cada obra, Gramatges comentó:

Si bien es cierto que se han producido cambios inherentes al devenir de las técnicas que han marcado pautas en el transcurso del siglo XX, esto ha sucedido sin saltos abruptos, ni rupturas violentas. No soy un músico científico, por tanto no me he adscrito a ninguna técnica determinada. Me propongo soluciones según la obra que realizo y en relación con la función específica de la música.⁵⁴

⁵⁴ Cita de Harold Gramatges, referida en: Lara Iser, Jhany, *Sonatas cubanas para piano: patrimonio musical de la Gran Cuenca del Caribe*, Ediciones Uninorte, Barranquilla, 2010, p. 19.

Un ejemplo de esta amplitud de selecciones estéticas lo corrobora su concierto para guitarra y orquesta: *Para la dama duende* (1974), en cuatro movimientos: I. Obertura, II. Andante, III. Giocoso, y IV. Andante espressivo. Obra en la que el compositor incursiona, de manera experimental, en una organización gráfica optimizada a la vez controvertida por la claridad del lenguaje estético al que recurre, ciertamente neoclásico, y por el auxilio de los procedimientos técnico-compositivos convencionales reflejados en ella:

A JESUS ORTEGA
PARA LA DAMA DUENDE
I- OBERTURA

ALLEGRO MODERATO (♩ = 132 - 138) HAROLD GRAMATGES

La perla

Correspondiente al último año de este período (1971-1982), en el que Gramatges asimila e integra, de manera consciente, las nuevas técnicas compositivas y afluentes direccionales de la vanguardia a su propio lenguaje, pertenecen sus obras para soprano y piano: *La perla*, *Tórtola* y *Tienes el don*. En ellas combina de manera efectiva la notación musical tradicional con el grafismo no convencional, sin precisar en estructuras severamente seriales y dodecafónicas.

Es necesario señalar que en esta producción aún permanecen rasgos esenciales de la música cubana vinculados a la tradición, recurrentes en obras anteriores. La diversidad de arquitecturas melódico-armónicas, la célula del son cubano como eje motivico recurrente, la reorganización de las entonaciones en función del diseño vocal-instrumental y la aproximación a estructuras seriales abiertas que evolucionan en un aleatorismo controlado, perfilan este espacio de aparente e inusitada libertad.

El extenso ámbito socio-intelectual en el que Gramatges desarrolló su actividad creadora le propició estrechos lazos de amistad con quienes posteriormente fueron sus colaboradores, es este el caso de Humberto Hedman autor de los versos que originaron la obra homónima que Gramatges gestó en el año 1982. Los datos biográficos de este autor literario no figuran en bibliografía alguna, quizás su incursión en la inventiva lírica transcurrió fortuitamente permaneciendo, en este caso, a través de la impronta compositiva de Gramatges.

La contraposición dialogada entre los valores éticos y la fugacidad de la belleza exterior de las cosas, incluida la naturaleza humana, son los significantes esenciales que Gramatges transfiere de los textos a su elocuencia compositiva. Para tal evocación el compositor recurre a un tratamiento lírico de amplio ámbito vocal en el que las entonaciones evolucionan insistentemente en giros abiertos y saltos repentinos, asiduamente ascendentes, aseverando de este modo la marcada influencia de su pensamiento instrumental transferido a la voz. *La perla* trasluce esa libertad de selección del compositor al aunar tradición y modernidad en un lenguaje consolidado y personal. La organización de estructuras armónicas por cuartas orientadas métricamente en una aparente libertad casi azarosa, la repetida

direccionalidad ascendente de las relaciones interválicas, la inclusión de la célula motivico-rítmica del son cubano como núcleo concluyente de la identidad y del contraste, la irrupción de ornamentaciones sin precedentes temático-motívicos, la inserción de textos hablados dentro del discurso melódico, la diversidad en las texturas acompañantes, y la autonomía formal, son los elementos que, más que contradictorios, instituyen la libertad de ese estilo fructífero y expansivo que retrata al autor.

*Yo era perla
y en mi casa de ostra
una voz dijo:
¿A qué quieres tu belleza,
hermosa perla,
si oculta entre las aguas vives?
...si oculta
entre las aguas
vives.
Quise ser rosa:
me vestí de pétalos
y al quemar el sol mi vestidura,
me pregunté:
¿Qué fue de todo aquello
...qué fue de todo aquello
que era mi hermosura?*

Ej. 38. H. Gramatges: *La perla* (1)

organización métrica de aparente flexibilidad representada a través de una grafía musical mixta; la precisión metronómica de "negra con puntillo igual a 112", indicada por el compositor, implica cierta ambigüedad en la dirección interpretativa.

estructuras por cuartas que sustentan la elaboración del discurso armónico.

Ej. 39. H. Gramatges: *La perla* (2)

reorganización métrica en 4/4 de la célula motivico-rítmica del son.

pedal-ostinato rítmico-armónico.

Tórtola

Dedicada a la soprano cubana Yolanda Hernández, *Tórtola* (1982) recurre a la impronta lírica del poeta, narrador y diplomático cubano Pablo Armando Fernández (Central Delicias, antigua provincia de Oriente, 2 de marzo de 1930). Dirigida a la “tórtola”, hermosa oda que no se remite estrictamente a la métrica

tradicional de dicho género, el autor intuye desde su oído la llegada del ave, igualando semánticamente el dibujo arqueado del cielo al concepto de distancia referido en el cuarto y quinto verso de la primera estrofa: “Contra la curva azul / de la distancia”. La presencia del ave continúa, la siguen escuchando, explica sus hazañas, y el poeta reflexiona a colación de ellas a través de la antítesis entre la pequeñez de sus alas y la grandiosidad del mundo. La tórtola alcanza ahora una dimensión casi alegórica, la idea del “éxtasis” del mundo transportado por sus alas.

La repetición del verso “Nos place oírla”, que implica la presencia de una tercera persona en el discurso, estructura los versos en dos grupos, seguido de un tercero que significativamente comienza con la preposición adversativa “pero”, rompiendo de este modo con el momento idílico de contemplación del ave y su experiencia con ella. El ave marcha, y casi de modo existencial, se entona su despedida, un adiós que desconoce cuándo volverá a ser presencia. El contraste entre el pasado (“trajo”) y el futuro (“volverá”), subrayado por el adverbio temporal “mañana”, enfatizan la sensación, quizás, de desamparo del que se queda en la otra orilla, del que espera.

*Nos place oírla
desde el fondo del patio;
recién llegada, aislada,
contra la curva azul
de la distancia.*

*Nos place oírla
contarnos, no sabemos
qué delirio
de llevar por los aires
con sus alas (asonante)
-tan poca cosa-
el éxtasis del mundo.*

Pero no quiero demorar su historia
de comarcas distantes (asonante)
y nos sorprende nuevamente
el vuelo, (asonante)
sin que sepamos (asonante)
qué intensión la trajo (asonante, también con el anterior)
o con qué augurios volverá mañana.

En su obra homónima, Gramatges transfiere los textos de Pablo Armando Fernández a un contexto creativo en el que prevalece un resultado de inusitada flexibilidad que resulta, a la vez, contradictorio. Este razonamiento corroborado por la exactitud de las referencias metronómicas que precisa el autor, queda explícito en la relativa autonomía métrica de los sonidos que acontecen en la mixtura gráfica del amplio compás introductorio. Este aire de movilidad, figuradamente indeterminado alterna con secciones de rigurosa precisión métrica en un contexto expansivo y diverso en recursos técnico-compositivos.

El acercamiento de Gramatges a la voz, siempre desde la reflexión instrumental, sobreviene, en esta ocasión, tras el vínculo interválico, casi serial, de cinco sonidos conectados por la centralidad armónica de “Do sostenido”. Este trazo melódico de 2ª mayor (ascendente), cromatismo descendente (2ª menor por enarmonización), desplazamiento del tercer tiempo a través de una ligadura de prolongación hacia una 3ª menor (ascendente), 7ª mayor (ascendente), y 3ª menor (descendente), es transferido con posterioridad a la sección instrumental. Inflexiones melódico-recurrentes, grafismo mixto, figurada libertad y recurrencia motívico-rítmica del son cubano conforman la direccionalidad de esta creación compositiva de 1982.

Ej. 40. H. Gramatges: Tórtola (1)

organización métrica aparentemente libre, determinada por la ausencia de un compás en concreto y por el empleo de una grafía musical mixta no convencional; directrices contradictorias que quedan impugnadas por la orientación exacta de la unidad metronómica de "negra igual a 144", indicada por el autor.

Piano

Ej. 41. H. Gramatges: Tórtola (2)

recurrencia de la relación interválica de séptima en la elaboración melódica, como recurso expresivo en un amplio ámbito de extensión vocal; esta organización podría sugerir una concepción serial pero queda descartada por su inconexión con las directrices y evolución de dicho procedimiento técnico-compositivo.

Voz

Ej. 42. H. Gramatges: Tórtola (3)

recurrencia de la célula motivico-rítmica del son, como textura instrumental generada por el diseño contrapuntístico.

Piano

Tienes el don

Asomado a esa ventana interior y oculta del poeta, Gramatges irrumpe en los preceptos éticos de la aflicción martiana para fusionar en una concisa estructura para barítono y piano la realidad de una sensibilidad extraordinaria. Afligido en una existencia circunspecta de hastío e incompreensión, José Martí concibió su soneto *Tienes el don, tienes el verso...*, publicado en La Habana, Imprenta Molina y Cía., 1933, por Gonzalo de Quesada y Miranda en un compendio bajo el título “Flores del destierro”. Es significativo señalar que Martí nunca concibió ningún libro bajo el alusivo nombre, y que su génesis se atribuye a un apunte, a modo de prólogo inconexo, que descubrió el editor entre los cuatro cuadernos y hojas sueltas, que posteriormente fueron reunidos en esta compilación. En la nota editorial de la edición crítica de la *Poesía completa de José Martí*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007, se revela una cita del propio Gonzalo de Quesada y Miranda, referida en la introducción de la primera edición de 1933, en la que razona el enunciado de su publicación:

Hallándolo [el prólogo], entre la «papelería» del Maestro, me pareció tan admirable y apropiado, tan revelador de la manera en que nacían sus más íntimos versos, que no he vacilado en darles con ello su mejor presentación, aunque no puede afirmarse, desde luego, que todas estas composiciones inéditas habrían de pertenecer a aquel «ramo de rosas». (Martí, 2007:7).

*Tienes el don, tienes el verso, tienes
Todo el valor de ti, tienes la altiva
Resolución que arrostra y que cautiva
Y llama las coronas a las sienes.*

*Tienes la fuga, el verbo, los desdenes
Divinos de quien es, y el habla viva
De quien cruza la tierra cielo arriba
Y ni adula al feliz, ni aguarda bienes.*

*-¡Pero no tengo el impudor odioso
De enseñar mis entrañas derretidas
En estuche de verso recamado!*

*Viva mi nombre oscuro y en reposo
Si he de comprar las palmas perseguidas
Sacando al viento mi dolor sagrado.*

Inmerso en el desasosiego siempre latente del poeta en preservar su capacidad y oficio literario (“tienes el don, tienes el verso...”), en su tristeza oculta (“Pero no tengo el impudor odioso / De enseñar mis entrañas derretidas”), y en el disfrute inconsciente de su “dolor sagrado”, Gramatges asume la estructura endecasílabo martiana adjudicándole a la primera estrofa un espíritu “Lento”, casi declamatorio, que alterna con la célula motivico-rítmica del son que comparte y transfiere al primer verso de la segunda estrofa, prosiguiendo con los dos versos sucesivos en una agógica *quasi senza tempo* (“Liberamente”) que retorna al *Tempo I* con nuevos significados para concluir con la alternancia de ambos materiales en el influjo significativo de la última sección poética. Paralelismo de octavas, *ostinato* rítmico, frecuencia de relaciones interválicas de cuartas y quintas en el acontecer melódico-armónico, recurrencia de la célula motivico-rítmica del son, evasión de la tonalidad a través de la ambigüedad modal-tonal, diversidad de texturas en la sección instrumental, amplitud del ámbito melódico en el tratamiento vocal, textos hablados, densidad y tensión armónica en función de la dramaturgia poética, conforman los recursos a los que acude Gramatges para integrar dos naturalezas diversas en un mensaje cargado de significados.

Ej. 43. H. Gramatges: Tienes el don (1)

ostinato rítmico como textura pianística, estabilizado a través de la célula motivico-rítmica del son.

célula motivico-rítmica del son.

Ej. 44. H. Gramatges: Tienes el don (2)

amplio ámbito melódico (principalmente ascendente) organizado por relaciones interválicas de cuartas justas, segundas mayores y quinta justa, que recurre en el núcleo armónico de "do sostenido".

los des - de - nes di - vi - nos de quien es,

paralelismo de quintas justas por movimiento contrario.

Entre los años 1988 y 1995 el compositor origina una versión homónima para barítono y orquesta, integrando el piano en el marco instrumental como nexo tímbrico entre la versión sinfónica y la concebida inicialmente. Gramatges transfiere al formato sinfónico la integridad armónico-estructural propuesta en la versión original.

Ej. 45. H. Gramatges: Tienes el don (versión para barítono y orquesta)

Handwritten musical score for "Chacona" by Debussy. The score is written on ten staves, with the top two staves for the vocal line and the remaining eight staves for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Vocal Part:

- Staff 1: Melody with lyrics "mi sa camda el viento mi de la sa-gra-do." and "Chacona don..."
- Staff 2: Continuation of the vocal melody.

Piano Part:

- Staff 3: Bass line with dynamic markings *mf* and *pp*.
- Staff 4: Bass line with dynamic markings *mf* and *pp*.
- Staff 5: Bass line with dynamic markings *mf* and *pp*.
- Staff 6: Bass line with dynamic markings *mf* and *pp*.
- Staff 7: Bass line with dynamic markings *mf* and *pp*.
- Staff 8: Bass line with dynamic markings *mf* and *pp*.
- Staff 9: Bass line with dynamic markings *mf* and *pp*.
- Staff 10: Bass line with dynamic markings *mf* and *pp*.

Tempo and Dynamics:

- Tempo markings: *Lento* (Lento a = 54, Lento a = 54).
- Dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *pp* (pianissimo), *pp* (pianissimo), *pp* (pianissimo), *pp* (pianissimo), *pp* (pianissimo), *pp* (pianissimo).

Other markings:

- Handwritten notes: "Chacona don...", "Lento a = 54", "Lento a = 54", "Lento a = 54", "Lento a = 54", "Lento a = 54", "Lento a = 54", "Lento a = 54", "Lento a = 54", "Lento a = 54".
- Handwritten notes: "Chacona don...", "Lento a = 54", "Lento a = 54", "Lento a = 54", "Lento a = 54", "Lento a = 54", "Lento a = 54", "Lento a = 54", "Lento a = 54", "Lento a = 54".

Signature:

The score is signed "Mauricio" in the bottom right corner.

Dos canciones (1992)

“La vida empieza a correr”

Su tercer ciclo, *Dos canciones*: “La vida empieza a correr” e “Iba yo por un camino”, dedicadas a la soprano Mayda Prado (Cuba-EEUU), fueron inicialmente

concebidas, según los manuscritos del autor, en abril del año 1991, aunque en su correspondencia con la soprano el autor refiere el 1992 como año en el que concluye dicha creación. A pesar de ser esta una de sus últimas obras para soprano y piano revela una estrecha conexión con sus primeras obras ideadas para esta combinación vocal-instrumental. En ellas subraya la unidad e integración de una continuidad histórico-musical renovada, nutrida por la herencia de la tradición y consolidada por los principios técnicos-compositivos que reafirman su invención creadora. El empleo de la célula motivico-rítmica del son cubano en diversas variantes, la presencia del punto guajiro y sus ramificaciones, la dúctil utilización de los textos literarios, el uso de breves, amplias, simples y complejas estructuras, y el acercamiento a la sonoridad transgresora de su tiempo son los rasgos que definen el trayecto creativo de este compositor.

Al pensar en su identidad, Gramatges se remite instintivamente a la huella lírica de Nicolás Guillén, a la sinceridad generosa y legítima que emana de sus textos, a la musicalidad inusitada de sus *Motivos de son*, al lirismo agónico subyacente e inquieto de sus realidades, y a la conciencia de esa identidad común, mestiza e integradora que proclama en sus versos.

Perteneciente al libro *El son entero* (1929-1946), nos hallamos ante un poema de naturaleza existencial y amorosa que se inicia proyectando la imagen de la vida como un río al que se someten los cauces y sus transformaciones. Hilando consecutivamente la idea del “agua” con la fecundación de la vida. El poeta irrumpe con una nueva realidad sacrificada y árida que renuncia a ese fluir de manantial, de río, para ofrecer el camino a otra existencia. El uso de versos octosílabos nos remite una vez más al carácter popular y oral recurrente en el universo lírico de Nicolás Guillén. Sin embargo, en *La vida empieza a correr* el poeta recurre a una organización estrófica no simétrica, ocasionando un solapamiento del avance entre los versos y el ejercicio de retención en la memoria (y detención de la acción) al repetirse los versos o estructuras muy próximas.

*La vida empieza a correr
de un manantial, como un río;
a veces, el cauce sube,
a veces, el cauce sube, (repetición del verso anterior)
y otras se queda vacío. (rima asonante)*

*Del manantial que brotó
para darte vida a ti,
ay, ni una gota quedó (asonante)
para mí:
la tierra se lo bebió. (asonante)*

*Aunque tú digas que no, (asonante)
el mundo sabe que sí, (rima asonante)
que ni una gota quedó (asonante)
del manantial que brotó (asonante)
para darte vida a ti. (verso igual al séptimo)*

Ej. 46. H. Gramatges: *Dos canciones*, 1992 (*La vida empieza a correr*)

secuencia ascendente estructurada por: 6ª menor (asc.), 4ª aumentada (asc.), 2ª mayor (desc.), 5ª disminuida (asc.), y 5ª justa (asc.); el compositor recurre a la enarmonización para evitar el empleo de alteraciones dobles.

interrupción de la organización secuencial, debilitando la tensión armónica.

Piano

la aparente libertad en la organización métrica, sugerida por la notación musical mixta (no convencional) queda invalidada por la falsa relación que suscita la puntual indicación del autor de: "negra con puntillo igual a 88".

Ej. 47. H. Gramatges: *Dos canciones*, 1992 (*La vida empieza a correr*)

integración de combinatorias (variantes) de la célula
motívico-rítmica del son en un compás cuaternario.

4
4
2
4

Voz

que - niu - na go - ta - que - dō.

variante de la célula motívico-rítmica del son.

Piano

mf

estructura armónica (base)
por cuartas justas.

distensión de la tensión armónica a través de
una estructura armónica de novena mayor.

La excelencia de la voz lírica de Nicolás Guillén va más allá del fulgor semántico primario, sus conocimientos métricos y estructurales, la erudición de sus sentidos en su inquebrantable vínculo con la naturalidad de su intuición, la musicalidad sincrética del negro en su universo cotidiano, su compromiso social y la profundidad de sus escenarios interiores le confieren una emancipación comunicante de extraordinaria trascendencia en la lírica hispanoamericana.

“Iba yo por un camino”

Perteneciente al mismo compendio poético, *El son entero*, “Iba yo por un camino” se alimenta de la inspiración popular y de la oralidad que fomenta la recurrencia casi obsesiva de los versos. Como referí en el capítulo anterior, los significados en la lírica de excelencia admiten un amplio margen en la interpretación. Lo sustancial es el ingenio creativo a través de los procedimientos y recursos a los que acude el poeta para su elocuencia comunicante. La irregularidad formal de las

estrofas, la reiteración de los estribillos, la impronta popular y la propulsión de la velocidad generada por el encabalgamiento de los versos, acentúan el encuentro continuado con la muerte, personificada, en un contexto de símbolos que se remite a la tradición popular.

*Iba yo por un camino,
cuando con la muerte di.
-¡Amigo!-gritó la Muerte-
pero no le respondí, (asonante)
pero no le respondí; (verso igual)
miré no más a la Muerte, (palabra rima)
pero no le respondí. (verso igual)*

*Llevaba yo un lirio blanco,
cuando con la Muerte di. (verso igual)
Me pidió el lirio la Muerte,
pero no le respondí, (verso igual al 4º)
pero no le respondí; (verso igual al 4º y ss.)
miré no más a la Muerte, (verso igual al 5º)
pero no le respondí. (verso igual)*

*Ay, Muerte, (palabra rima)
si otra vez volviera a verte, (esta vez consonante)
iba a platicar contigo
como un amigo: (rima consonante)
mi lirio, sobre tu pecho
como un amigo: (verso igual)
mi beso, sobre tu mano, (distribución igual al verso 3º)
como un amigo; (verso igual)
yo, detenido y sonriente, (rima asonante)
como un amigo. (verso igual)*

Al igual que Gisela Hernández, Harold Gramatges fusiona en integridad efectiva la lírica y la música, unidad en la que los desplazamientos métricos, las articulaciones y la proyección técnico-vocal son conducidos hacia la eclosión resultante de una elocuente y expansiva expresividad. Al adjudicarle al estribillo lírico la superposición de variantes motivico-rítmicas del son, el compositor está refiriendo con sutil frescura ese encuentro recurrente, atormentado y obsesivo, entre la Muerte, personificada, y el “yo poético”, siempre “como un amigo”. Gramatges direcciona su discurso desde una perspectiva vocal de relaciones interválicas abiertas, amplias en extensión, acudiendo en ocasiones al “parlato” como conductor de su inminente complicidad con el poeta.

Ej. 48. H. Gramatges: *Dos canciones*, 1992 (*Iba yo por un camino*)

superposición de combinatorias de la célula motivico-rítmica del son, vinculadas al estribillo poético; amplitud del ámbito vocal.

pe - ro no le res-pon - di,
mf

imitación.

imitación libre fragmentada.

densidad armónica a través de núcleos-tensores de segundas.

Ej. 49. H. Gramatges: Dos canciones, 1992 (Iba yo por un camino)

diversidad de recursos técnico-expresivos en el tratamiento vocal: intervalos abiertos (quintas, sexta y octava), grados conjuntos, "parlato", y célula motivico-rítmica del son.

Voz

cua - do con la Muer-te di, ¡A - mi - go! —

gri-tó la Muer-te, — pe - ro no - le res-pon - di,

amplio ámbito en la extensión vocal

parlato

Ej. 50. H. Gramatges: Dos canciones, 1992 (Iba yo por un camino)

combinatorias (variantes) de la célula motivico-rítmica del son.

Voz

Me pi - dió - - el li - rio - la Muer - te

Piano

desplazamiento de las acentuaciones, generado por los agrupamientos de las figuras en la textura instrumental, que en estrecho vínculo con las articulaciones instituyen un principio de contraste significativo en función de los textos.

Ej. 51. H. Gramatges: *Dos canciones*, 1992 (*Iba yo por un camino*)

secuencia descendente como principio de elaboración, sustentada en la superposición de combinatorias (variantes) de la célula motivico-rítmica del son.



A raíz de la amistad de Gramatges con la soprano Mayda Prado, radicada en Nueva York, se originan contactos profesionales y proyectos de estrenos explícitamente comentados por el compositor en su correspondencia enviada a la cantante con fecha 29 de marzo de 1992:

La Habana, marzo 29 de 1992

Mayda Prado

New York

Mi muy estimada Mayda:

Debo comenzar mencionando tu carta gentil que recibí a fines de febrero. Te lamentas de que nuestro encuentro no se hubiese producido antes: yo también, sobre todo después de haberte escuchado. Porque las cualidades vocales abundan, más no siempre acude el “ángel” a entregarlas ni vienen ellas encausadas en una cultura que las sustente. Fue un hermoso regalo para tus oyentes aquel lindo recital.

Me siento muy feliz de que puedas hacer mi cantata, sólo que después que hablamos, Dorrance Stalvey explicó que por razones financieras el concierto se pospone para el otoño. Ojalá que no coincida con nuestro Festival de La Habana.

He terminado dos canciones para ti con textos de Nicolás Guillén: “Iba yo por un camino” y “La vida empieza a correr”. No te las envío ahora porque están en lápiz y aún las retoco. Tampoco te van las versiones de voz y piano de la cantata porque hubo problemas con las copias, pero todo te llegará a tiempo, lo prometo.

“Discurso de la América antigua” tiene tres movimientos: Gucumatz (textos del Popol Vuh, libro del común de los quichés), Nuestro Canto y Kacharpari (despedida) poemas traducidos del náhuatl y el kechua, anónimos precolombinos.

Entre los fallos de nuestra editora musical, descubrí que el nombre del autor del texto de Cantares, Antonio Machado, fue omitido. ¡Lo siento!

La conferencia del profesor White fue estupenda y de gran acogida por un nutrido público. Con saludos para tu esposo, recibe el cariño de Manila y mío, con fuertes abrazos:

Harold Gramatges

Vivir en paz

El 27 de enero de 2004, como actividad colateral al “Premio Literario Casa de las Américas”, un grupo de prestigiosos compositores, poetas e intérpretes cubanos mostraron el resultado de la colaboración interdisciplinar que gestaron para dicho momento, en el que la paz fue el denominador común. De este modo la Sala Alejandro García Caturla del Teatro Amadeo Roldán acogió en exclusividad seis estrenos mundiales concebidos para la ocasión.

Sobrecogido e inspirado en la obra homónima de Pablo Armando Fernández, *Vivir en paz* (Jibacoa, julio de 2003) concluye la producción compositiva para voz y piano del compositor, que retorna a los rasgos y principios técnico-estéticos iniciados en el año 1954. Paralelismos de octavas y quintas justas, libertad en la organización métrica, arquitecturas melódico-armónicas por cuartas, *clusters* diatónicos, progresiones cromáticas ascendentes, recurrencia de células motívico-rítmicas del son cubano, combinaciones métricas (ampliadas) de

la guajira, ambigüedad modal-tonal, y transferencia del tratamiento instrumental a la técnica vocal, son los recursos que inscribe Gramatges en esta microforma.

A la manera de los poetas del siglo XVI, Pablo Armando Fernández nos acerca a ese universo de refugio y equilibrio, de armonía y belleza que implica la naturaleza. Nos incita a la búsqueda de ese sosiego indescriptible, intangible, espiritual, que se encuentra en “lo alto”, advirtiéndonos a la vez que dirijamos nuestra mirada “hacia abajo”, hacia la realidad, hacia esa humanidad generosa en pluralidad, que ilustra en “color y fragancia” el universo. Y en el que es posible una convivencia civilizada, conductora del verdadero significado de la paz.

*Miremos a los cielos,
a los astros en vuelos
que sus lumbres esparcen.*

*Miremos a las flores,
las rosas, los claveles,
distintos en diseño,
en matices y aromas,
al aire que los mece
dan color y fragancia.*

*Sus vivas diferencias
no les crean conflictos,
agravios y contiendas.*

*No se imponen un orden
que las marchite y seque.*

*Los astros y las flores
hacen jardín de cielos
y de cielos jardines.*

*Miremos hacia lo alto,
miremos hacia abajo,
cuanto alumbra y aroma
en paz se manifiesta.*

*Vivir en paz exalta
los cielos y las flores.*

Ej. 52. H. Gramatges: Vivir en paz (1)

secuencia cromática ascendente sustentada en combinatorias (variantes) de la célula motivico-rítmica del son.

Voz

Los as - tros y las flo - res ha - cen jar - dín de cie - los y de cie - los jar - di - nés.

mf cresc.

combinatoria motivico-rítmica del son.

Piano

mf cresc.

arquitectura armónica (base) por cuartas justas.

Ej. 53. H. Gramatges: *Vivir en paz* (2)

célula motivico-rítmica de la guajira en 12/8.

Voz

Mi - re - mos ha - cia lo al - to, — mi - re - mos ha - ciaa - ba - jo.

f

recurrencia del eje tonal "Mi♭".

Piano

f → 2º mayor como tensor armónico.

I (Re♭ mayor) — V —

enlace armónico distintivo de la guajira: semicadencia.

combinatoria motivico-rítmica del son cubano.

Voz

cua-toa - lum - bra ya - ro - ma

arquitectura vertical instituida por clusters diatónicos.

Pno.

Discurso de la América antigua

“Gucumatx”

Aunque fue concebida en el año 1983, interrumpo el orden cronológico seguido en esta investigación para concluir con el *Discurso de la América antigua*, homenaje a Haydée Santamaría *in memoriam*, y distinguir en ella rasgos estético-compositivos diferenciables en relación a las obras anteriores. Siendo la versión para soprano y piano el planteamiento original del compositor, Gramatges encuentra su verdadero “yo compositivo” en la versión homónima para barítono y

orquesta concluida en el año 1985. Instrumentada para orquesta de cámara: flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, corno, trombón, piano, percusión (2 ejecutantes), violín (1 o 2), viola (1 o 2), violonchelo (1 o 2) y contrabajo (1 o 2), es una de las obras más imaginativa en la proyección sinfónica de Gramatges, exhuberante en texturas y en combinaciones tímbricas, substancialmente subrayada por la evolución y flexibilidad intrínseca que generan los procedimientos técnicos a los que recurre el compositor en su discurso.

Estrenada en su versión original, en enero del año 1983 en la Casa de las Américas (La Habana), por las intérpretes: Ninón Lima (soprano), y Arline Pérez (piano), este homenaje revela un despliegue significativo de madurez creativa en el extenso catálogo de este compositor. Con una técnica consolidada, en la que el planteamiento del género “cantata” no está concebido a la manera tradicional, refiriéndonos a la amplitud conceptual de la estructura, Gramatges recurre a procedimientos expresivos propios de la palabra hablada como el “*parlato*”, en ocasiones aleatorio, y controlado en otras al precisar de manera rigurosa la notación metro-rítmica. Hibridación agógica a través de grafismos mixtos de aparente libertad, falsas relaciones y tensores armónicos en función de la densidad dinámica, *clusters* ejecutados con los antebrazos, espacialización tímbrica, ambigüedad modal-tonal, giros pentatónicos, y superposición de pedales-*ostinati* en diversidad de formas y combinaciones, son los rasgos que el compositor erige e incentiva en su *Discurso de la América antigua*.

Estructurada en tres grandes partes: “Gucumatz”, “Nuestro canto” y “Kacharpari”, su elocuencia rememora, a través de la identidad tímbrica, el vínculo con las culturas precolombinas, integrando en el ámbito sinfónico profesional un instrumento de percusión común entre la población indoamericana. A pesar de que la singularidad de este elemento en su ejecución es por unidades, Gramatges rompe con esta práctica utilizando sólo una maraca, interpretada por la soprano, para alcanzar, de esta manera, una efectividad renovada de su inventiva dramático-musical.

A modo de discurso, como queda reflejado en el título de la obra, el compositor se remite a tres pasajes literarios precolombinos para profundizar en el legado ético y cultural de las civilizaciones prehispánicas, y conformar de este modo la estructura ternaria de su alocución. Empezando su discurso con “Gucumatz”, Gramatges alude a las pretéritas historias épicas del Quiché⁵⁵ a través del capítulo primero del Popol Vuh⁵⁶, “Libro del consejo” o “Libro de la comunidad”, para revelarnos la génesis de la existencia humana a través de los hitos legendarios de esta extraordinaria civilización. Al tratarse de una traducción es predecible la existencia de un amplio margen de libertad en la elucidación semántica de los textos. Sin embargo el compositor realiza una reflexiva y exhaustiva selección de las expresiones y sentencias imprescindibles para su objetivo último.

En las culturas prehispánicas la divinidad del agua no sólo instituye la fuerza generatriz del universo y del hombre, sino que alberga en sí la gracia del renacimiento. De aquí el hábitat natural de Gucumatz en su dualidad de serpiente con plumas azules y de dios creador indestructible, enérgico y heroico. Teniendo en cuenta la complejidad de transferir la memoria afectiva al universo de los sonidos, etéreo, intangible, abstracto e indescifrable para el sentido lógico de la razón, Gramatges alcanza con agudeza una comunicación inmediata y eficaz a través entonaciones que encuentran en la naturaleza de la palabra hablada el medio idóneo para la integración de los significados.

Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo.

⁵⁵ Pueblo maya autóctono del altiplano guatemalteco, así como el nombre de su idioma en tiempos precolombinos. Su dialecto, descendiente de las lenguas mayenses, es el más hablado en Guatemala después del castellano.

⁵⁶ Popol Vuh o Popol Wuj, libro sagrado de la civilización maya de autor desconocido. La primera transcripción al quiché y traducción al castellano se le atribuye al fraile dominico e historiador español Francisco Ximénez (Écija, Sevilla, 1666 – c. 1729?). La esencia de este documento sagrado, de origen maya, relata el nacimiento de esta civilización desde la génesis del universo, su historia, tradiciones, mitología y religión.

Esta es la primera relación, el primer discurso. No había todavía un hombre, ni animal, [...], árboles, piedras, [...]: sólo el cielo existía.

No había nada junto, [...], ni cosa alguna que se moviera, [...], ni hiciera ruido....

[...]. No había nada dotado de existencia.

Llegó aquí la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gucumatz, [...], y juntaron su pensamiento.

Entonces se manifestó..., mientras meditaban, que cuando amaneciera debía aparecer el hombre. Luego la tierra fue creada por ellos, y las aguas quedaron separadas cuando aparecieron las altas montañas. [...]

-¡Hágase así! ¡Que se llene el vacío! ¡... que surja la tierra y que se afirme! [...]

Así fue la creación de la tierra, [...], cuando el cielo estaba en suspenso y la tierra se hallaba sumergida dentro del agua.

Ej. 54. H. Gramatges: Discurso de la América antigua (Gucumatz)

explicita flexibilidad métrica a través de una notación gráfica mixta sustentada en la diversidad de tensores armónicos (flasas relaciones, clusters), y la espacialización tímbrica.

The musical score is for a piano piece. It begins with a treble and bass clef, with a 'Piano' instruction. The notation is a mix of standard musical notes and graphic elements like clusters and spatialized notes. There are dynamic markings: 'p l.v' (piano, left voice), 'rall.' (rallentando), 'loco' (ad libitum), and 'pp l.v' (pianissimo, left voice). The score is divided into sections by brackets, and there are arrows pointing to specific parts of the notation.

material temático recurrente, significativo en el principio de contraste.

Ej. 55. H. Gramatges: Discurso de la América antigua (Gucumatz)

texto hablado con altura indeterminada.

(Hablado.)

Voz

Lue-go la tie - rra fue cre - a - da por e - llos, y las a - guas

mp

fundamento estructural armónico por cuartas justas complementado con giros pentáfonos.

Piano

mp

que-da-ron se-pa - ra - das cuan - doa - pa - re - cie - ron las al - tas mon - ta - ñas.

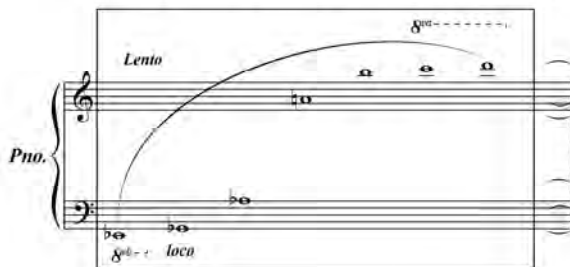
Pno.

Ej. 56. H. Gramatges: *Discurso de la América antigua (Gucumatz)*

organización métrica de aparente flexibilidad a través de un aleatorismo controlado, representado por una grafía musical híbrida; la precisión metronómica de "negra igual a 120", indicada por el compositor, implica cierta ambigüedad en la orientación interpretativa.



material temático recurrente, significativo en el principio de contraste.



“Nuestro canto”

Al proyectar la sección central de su discurso, Gramatges selecciona la concisa lírica del pensador y poeta mexicano Tecayehuatzin (Huejotzingo, Puebla, siglo XV –siglo XVI). Infundido por la sensibilidad artística de este legendario intelectual prehispánico, fundador del primer encuentro entre los sabios y poetas de su condado (Huejotzingo o “Pequeños sauces”) hacia finales del siglo XV, Gramatges transita en paralelo por la brevedad de *El canto del poeta* para describir el exuberante y colorido impulso de la naturaleza a través de la diversidad y libertad técnico-compositiva referida en “Nuestro canto”.

*Oí un canto por allí: y ando en plena primavera
viendo las luces del año.
Ya con la aurora conversan*

el ave de azul plumaje, y el pájaro de las mieses,
y el ave roja del sol:
¡Es el príncipe Monencauhtzin!

El contraste es un principio imprescindible y recurrente en los procedimientos técnico-compositivos de cualquier creador. Su impacto e interés son determinantes en la percepción del oyente, contribuyendo a la organización, codificación y comprensión del discurso creativo. Unido a este precepto Gramatges concibe una estructura articulada a modo de *toccata* como nexo unificador entre las secciones o partes. La tensión y densidad armónico-dinámica a través de núcleos de segundas que evolucionan hacia *clusters*, sustentan el ámbito armónico. Sin embargo la recurrencia de ejes y centros tonales en la elaboración vocal vinculados a relaciones interválicas de amplia extensión, casi instrumental, sugiere cierta independencia de acentuado interés en la textura. En *Nuestro canto* las alturas indeterminadas, la hibridación de grafismos aleatorios y convencionales, y la implicación de la palabra hablada en el discurso suscitan el acercamiento y comprensión espontánea del mensaje.

Ej. 57. H. Gramatges: Discurso de la América antigua (Nuestro canto)

elaboración melódica proyectada desde la reflexión instrumental con eje armónico de "Mi^b" y relaciones interválicas de octavas, tercera menor y segunda mayor que alternan con el grafismo indeterminado del texto hablado propuesto por el compositor.

Voz

Un a-ve que ru-mo-ra cual cas-ca-bel es-mues-tro can-to queher-mo-so loen-to-náis.

p cresc. poco a poco

Pno.

p cresc. poco a poco

núcleos de segundas que evolucionan en movimiento contrario hacia la tensión y densidad armónico-dinámica ("clusters").

elemento de contraste como nexo unificador, recurrente, entre las secciones o partes; estructura "toccata" diseñada por movimiento contrario.



La transmisión oral ha sido uno de los medios más significativos a través del cual la historia nos ha revelado considerables tesoros de la tradición lírica precolombina. El desconocimiento y desuso de la grafía quechua en el Imperio Inca pudo haber sido una de las razones por la cual muchos de sus autores han permanecido en el anonimato tras la repercusión de muchas de sus obras. Una excepción significativa es la de poeta boliviano Juan Wallparrimachi Mayta (Potosí, Bolivia actual, 1793 – 1814), al que Gramatges acude para concluir su *Discurso de la América antigua*.

“Kacharpari”

Inspirado en *Kacharpari* (Despedida), Gramatges se acerca a la ausencia de la amada, a esa aflicción perenne que cohabitó junto al poeta hasta su muerte. Un amor casi platónico, oculto, al que Wallparrimachi Mayta se refiere en su lengua nativa como “urpi” (paloma). Se suscitan diversas especulaciones sobre la identidad de su amada, saliendo a relucir el nombre de Vicenta Quirós, confinada en un convento de Arequipa tras descubrirse la relación ilícita que mantenían los amantes. Esta reflexión queda sugerida en uno de sus versos al citar la montaña colindante a la ciudad de clausura: “Cuando se encienda el Misti / Acuérdate de mí, pues yo / siempre estaré pensando en ti”.

Esa forma interrogativa, sin respuestas, es a la que acude el poeta para revelar la intensidad tangible de su tristeza, del abandono y ausencia de la amada. Ese monólogo destinado persistentemente a la segunda persona en el que aflora la más profunda esencia emocional, es el impulso que Gramatges atrapa para conformar su reinterpretación de la despedida del poeta.

La percepción semántica y estructural de *Kacharpari* se debe a la traducción y adaptación del novelista, poeta, lingüista quechua, indigenista, periodista y político boliviano Jesús Lara Lara (Muela, actual provincia de Punata, 1898 – Cochabamba, 1980). Recogido en su libro *La literatura de los Quechuas* (Librería y Editorial Juventud, Tercera Edición, La Paz, 1980), esta transcripción podría suscitar las divergencias y mutaciones habituales surgidas desde la interpretación por lo que es imposible realizar un estudio semántico-estructural fidedigno a partir de esta referencia.

A través del análisis musicológico en su amplitud semántica, he llegado a la conclusión de que hay patrones universales, comunes, que vinculan e identifican a las culturas desde la tradición. Las inflexiones y relaciones interválicas de cuartas, segundas y quintas empleadas por el compositor rememoran el espíritu de los cantos rituales africanos inmersos en un contexto armónico-modal frecuente, de manera similar, en la tradición musical prehispánica. Gramatges relaciona esta remembranza con la diversidad y libertad de los rasgos concluyentes que hemos venido trazando en el transcurso de esta investigación. Sin embargo, la célula motívico-rítmica del son cubano que acontece con frecuencia en su producción compositiva para voz y piano, se ausenta del *Discurso de la América antigua* para concentrar su mensaje en la legítima integridad socio-cultural de las civilizaciones prehispánicas.

*¿Cierto es, paloma mía,
Que te has de ir
A un país muy lejano
Para no retornar?*

*¿A quién vas a dejar
en tu nidal
Y en mi tristeza a quién
he de acudir?*

*Enséñame el camino
Que has de tomar.
Partiré antes que tú
Y con lágrimas
He de regar la tierra
Que has de pisar.*

*Y cuando sientas
Que en el camino
Te quema el sol.
Se volverá nube mi aliento
Y la frescura de su sombra
Te irá a prestar.*

*Y cuando sientas
La mordedura
De la sed.
Se volverá lluvia mi llanto,
Y te dará
De beber.*

*Criatura hecha de piedra,
pecho de roca.
¿vendrás, para dejarme,
corazón?*

Como la víbora, cruel
 ¿Tendrás, para dejarme,
 Corazón?

Ej. 59. H. Gramatges: Discurso de la América antigua (Kacharpari)

relaciones interválicas de cuartas, segundas, terceras, quinta y octava que rememoran los cantos rituales afrocubanos; entonaciones inmersas en un contexto modal de "Mi \flat " dórico.

The musical score for Ej. 59 consists of two vocal staves. The first staff is in 3/4 time and contains the lyrics: "¿Cier-to es pa - lo - ma mi - a que te has de ir a un pa -". The second staff is in 8/8 time and contains the lyrics: "is mu le - ja - no pa - ra no re - tor - nar? (¡Ay!)". A diagram below the second staff shows a scale in "Mi \flat " dórico mode, with an arrow pointing to the word "nar?".

Ej. 60. H. Gramatges: Discurso de la América antigua (Kacharpari)

The musical score for Ej. 60 features three parts: Maraca, Soprano, and Piano. The Maraca part is a rhythmic pattern in 6/8 time, labeled "pedal rítmico.". The Soprano part is in 8/8 time and contains the lyrics: "Se vol - ve - rá llu - via mi llan - ta y te da - rá de be - ber". The Piano part is in 8/8 time and features a complex texture with multiple layers of notes, labeled "textura canónica resultante; doble pedal figurativo.".

Ej. 61. H. Gramatges: *Discurso de la América antigua (Kacharpari)*

ostinato rítmico.

Maraca

port.

Soprano

"pedal-ostinato rítmico-armónico" de carácter percutido, fundamentado en núcleos de segundas mayores como tensor armónico.

Piano

p

The musical score is presented in two systems. The first system includes the Maraca, Soprano, and Piano parts. The Maraca part is a rhythmic ostinato. The Soprano part has a melodic line with a portamento (port.) marking. The Piano part consists of a complex, percussive harmonic pedal-ostinato. The second system continues the Maraca and Piano parts, with the Soprano part having a rest. The Piano part is marked with a piano (p) dynamic.

EPÍLOGO

Tras el trayecto analítico encausado en esta investigación, podemos aseverar que el conjunto de valores que distinguen e integran el proceder estético-filosófico en la consolidación de la conciencia de una identidad común, a una nación o cultura determinada, no es inmutable. Las transformaciones socio-políticas y el entorno geográfico-cultural inciden significativamente en el razonamiento y proyección del artista, que evoluciona, renueva y enriquece de diversas maneras ese impulso hacia la preservación de los atributos, rasgos y gestos que los identifica y, a la vez, los diferencia.

Al ser la palabra y la música los ejes direccionales de este trayecto creativo en las obras de Gisela Hernández y Harold Gramatges, su connotación adquiere una notoriedad significativa. El vínculo texto-música alcanza nuevas formas en el proceso de interacción-transformación, en el que ambos elementos comunicantes persiguen instituir un todo indivisible en el acontecer de una nueva realidad sonora que parte del sentir nacional. En este encuentro en el que ambas naturalezas experimentan una atracción sustentada por la reciprocidad, y en ocasiones por el distanciamiento, ambos compositores asumen y recurren a diversidad de vertientes técnico-estéticas en el diseño de sensibilizar, acercar, identificar e implicar al receptor en sus proposiciones creativas.

Las connotaciones son el resultado de las asociaciones que se producen entre ciertos aspectos de la organización musical y la experiencia extramusical. Dado que son interpersonales, no sólo debe ser común el mecanismo de la asociación al grupo cultural dado, sino que el concepto de imagen debe estar hasta cierto punto estandarizado en el pensamiento cultural; es decir: debe tener el mismo significado y producir las mismas actitudes en todos los miembros del grupo. [...] La forma concreta en que se realiza o se representa una connotación no puede ser comprendida fuera de las creencias y actitudes de la cultura en cuestión (Meyer, 2001: 263).

En su afán de comprometer al oyente en sus propuestas, otorgándole la categoría de partícipe activo capaz de dilucidar y organizar las secuencias

relacionadas desde diversas ópticas y direcciones, Gisela Hernández recurre a la concisión de la pequeña forma como estructura idónea para la elocuencia de su discurso. Al elegir la lírica de notables poetas españoles y cubanos, esencialmente, está asumiendo y delimitando los referentes culturales que quiere presentar como inmediatos y propios.

El impulso de sus ideas, siempre conectado a la indivisible integración efectiva entre la palabra y la música, trasluce su infalible esencia humana para transportar al receptor a ese universo íntimo y nostálgico, de sensibilidades y presencias en el que gravitan sus recuerdos. Inmersa en un lenguaje estético más cerca de la tradición que de la vanguardia, complementa su sentir identitario con rasgos reconocibles y exclusivos de la música cubana que transitan en paralelo por las resonancias modales del universo hispánico. En palabras del musicólogo cubano José Amer Rodríguez:

A este entorno se suma un profundo arraigo ancestral español como antecedente directo, fruto de la realidad histórico-social de Cuba y que parte del clavecinismo scarlattiano hasta las obras del español Ernesto Halffter y las de la primera etapa del joven Manuel de Falla. Este arraigo ancestral nunca escapó de las obras creadas por Gisela...⁵⁷

A pesar de lo exiguo de su catálogo de obras, sus canciones para voz y piano constituyen el núcleo de su producción compositiva, estribo revelador de su esencia humana, y del compromiso ético y sensible con el mundo que le tocó vivir.

De la misma forma, al designar un carácter renovador a géneros tradicionales de la música cubana a través de su proyección compositiva, Harold Gramatges apostó por la continuidad histórico-identitaria que emprendieron sus predecesores directos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Su amplitud al elegir diversos procedimientos técnico-estéticos en función del reclamo individualizado de cada obra, instauró un atractivo eclecticismo sonoro en el que influencias y experimentación retratan la esencia de su original estilo.

⁵⁷ Rodríguez, José Amer, *La obra pianística de Gisela Hernández*, trabajo de diploma (inédito), Instituto Superior de Arte, La Habana, 1981-1982.

Con ingenio, Gramatges recurre a procedimientos técnico-estéticos que se fundamentan principalmente en los recursos distintivos de la música instrumental. Este espacio sonoro, predilecto por el compositor, transgrede el ámbito vocal, alcanzando así un perfil renovado de la voz. Esta traslación tímbrica queda reflejada en diversas transcripciones y adaptaciones realizadas por el compositor para uno y otro medio expresivo, por esta razón es imprescindible referir ciertos rasgos de su catálogo instrumental para visionar íntegramente la completud semántica de su lenguaje compositivo.

Bajo el influjo de las corrientes vanguardistas más significativas de su tiempo, siempre vigilante ante tan sorprendentes direcciones, Gramatges dilató su campo óptico-compositivo al descubrir lenguajes tan reveladores como el de John Cage con *Music of Changes* (piano, 1951), Karlheinz Stockhausen con *Klavierstück XI* (1956), Pierre Boulez con la *Tercera sonata* (piano, 1957-1958), Luciano Berio con *Secuencia I* (flauta, 1958), Franco Donatoni con *Per orchestra* (1962), y Iannis Xenakis con su obra *Terretêktorh* (para ochenta y ocho músicos dispersados entre la audiencia, 1965-1966). Tras la percepción de estas nuevas realidades estéticas e integrando reflexiones personales a su trayecto creativo, Gramatges se distancia de la idea absoluta de lo imprevisible de Cage para acercarse a la prolongación de las estructuras a través de un serialismo libre, abierto, que deviene un indeterminismo controlado más afín a la precisión de Boulez que a la libertad azarosa del compositor estadounidense.

Sin embargo el factor aleatorio, presente en el último período de la producción instrumental de Gramatges, determina los conceptos y estructuras que traza el autor a través de la sugerente hibridación gráfica. La flexibilidad métrica, las duraciones y alturas indeterminadas, la “espacialización”, la improvisación como fundamento de desarrollo, los *clusters*, la movilidad o variabilidad de las formas abiertas, los ritmos mutables como núcleos independientes de cohesión estructural, y la diversidad de acontecimientos como principio de contraste son los recursos y procedimientos técnico-compositivos que podemos apreciar en su catálogo instrumental a partir de 1969: *Móvil I* (piano, 1969), *Móvil II* (conjunto instrumental, 1970), *Móvil III* (flauta y piano, 1977), *Oda Martiana* (voz y

orquesta sinfónica, 1977-1978), *Móvil IV* (guitarra, 1980), y *Diálogo* (violín y piano, 1981), entre otras. La ambigüedad entre indeterminismo-determinismo, imprecisión-precisión queda determinada por la dimensión de libertad o control que el compositor quiso ejercer sobre la obra y su interpretación.

Remitiéndose a los vínculos iniciales de Gramatges con las directrices técnico-estéticas de las tendencias acontecidas en torno al 1945, en las notas preliminares a la edición facsimilar de *Móviles* de Harold Gramatges (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001) el musicólogo Leonardo Acosta reseñó:

In memoriam había sido escrita mientras el compositor vivía rodeado de las múltiples y a veces contradictorias experiencias innovadoras de las nuevas músicas de «vanguardia», que encontraban uno de sus escenarios más propicios en París. Gramatges hizo deliberadamente abstracción de estas nuevas técnicas y estéticas musicales a la hora de elegir el lenguaje que habría de dar vida a *In memoriam*. Una vez terminada esta obra, lejos de dejarse seducir por la explosión de nuevas concepciones musicales, ni mucho menos rechazarlas a la manera defensiva y en ocasiones airada de algunos músicos –a veces grandes– que han devenido académicos, Harold Gramatges se dedicó a un análisis profundo de las nuevas corrientes, lo cual le permitiría asimilar con plena consciencia todo aquello que fuera compatible con su propia estética y sus propios objetivos musicales.⁵⁸

Los límites externos e internos acontecidos en la interacción y estímulos del ámbito histórico-social circundante fueron concluyentes en la concreción y proyección compositiva de Gisela Hernández y Harold Gramatges. Refiriéndose a la reciprocidad entre incidencias e impulsos en la esfera social, como condicionante del resultado artístico, el historiador húngaro Arnold Hauser, en su ensayo *Introducción a la historia del arte*, argumentó:

Todo arte está condicionado socialmente, pero no todo en el arte es definible socialmente. No lo es, sobre todo, la calidad artística, porque ésta no posee ningún equivalente sociológico. Las mismas condiciones sociales pueden producir obras valiosas y obras completamente desprovistas de valor, obras que no tienen en común entre sí más que

⁵⁸ Acosta, Leonardo: “Los Móviles de Harold Gramatges”, en *Móviles*, Edición Facsimilar, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001, p. 11).

tendencias artísticas más o menos importantes. Lo más que puede hacer la sociología es referir a su origen real los elementos ideológicos contenidos en una obra de arte; pero si se trata de la calidad de una realización artística, lo decisivo es la conformación y la relación recíproca de estos elementos (Hauser, 1973: 20).

De este modo Hauser asevera que la perfección creativa no queda sujeta a un entorno filosófico determinado, escapando así de la casualidad social, logrando acontecer con idénticos atributos en disímiles condiciones y entornos ideológicos. Al remitirse, en toda su amplitud, al impulso evolutivo que genera la sociedad, el autor señaló:

[...] la naturaleza de todo desarrollo histórico consiste en que el primer paso determina el segundo, los dos primeros el tercero, [...] Ningún paso aislado permite deducir la dirección de los subsiguientes; ningún paso es explicable sin el conocimiento de todos los precedentes y ninguno puede predecirse, ni aun apoyándose en este conocimiento (Hauser, 1973: 11).

Siendo esta investigación primera de su tipo en el ámbito musicológico, revela el ingenio creativo de dos ejes concluyentes de la historia de la música cubana en el ámbito profesional. Las obras aquí seleccionadas resumen a través de una expresión concisa: la pequeña forma, el sentir y la inmediatez responsable de dos creadores comprometidos con su cultura y con el escenario histórico-social que les tocó vivir. Gisela Hernández y Harold Gramatges, instituyen un capítulo trascendental en el amplio trayecto de permanencia y continuidad histórico-compositiva en Cuba.

La esencia popular en la música es el pulso subyacente de un producto en perenne conformación - y transformación - por la sensibilidad del pueblo. Sus elementos pueden ser empleados en la producción sinfónica, de cámara o de cualquier otro género, en virtud de la capacidad intuitiva del compositor, de su formación técnica y cultural, de su posición ideológica. El tratamiento dado a estos elementos puede ir desde las citas literales hasta la integración sustancial de los mismos en la elaboración de la obra (Gramatges, 1997: 118).

Tras esta reflexión podemos resumir los rasgos comunes e identitarios que precisan ambos trayectos creativos en el ámbito compositivo profesional:

- a) Recurren con asiduidad a las fuentes de antecedente hispánico al elegir figuras cumbres de la lírica española.
- b) Refieren y vinculan a su trayecto compositivo una razonada selección del legado literario de los poetas cubanos más significativos de los siglos XIX y XX.
- c) Acuden a la décima como genuina expresión del uso poético-popular hispanoamericano, y como medio de locución esencial del campesino cubano.
- d) Aluden con regularidad a géneros cubanos de antecedente hispánico, como el punto, la guajira y la criolla, aportando significativas innovaciones a los parámetros motivico-rítmicos que los identifica.
- e) Revelan cierta proximidad y preferencia estética por el contexto armónico andaluz al sugerir con frecuencia el giro modal frigio.
- f) Diseñan un ámbito vocal diferenciado a partir de relaciones interválicas y entonaciones próximas a las tonadas del campesino cubano y a los cantos rituales de ascendencia africana.
- g) Acuden a la célula motivico-rítmica del son como género sincrético, unificador de los antecedentes más significativos de la música cubana: el español y el africano.
- h) Enaltecen los símbolos patrios y la historia de Cuba.
- i) Proyectan su filiación ideológica a través de la elección de textos que implican estrechos compromisos y vínculos socio-políticos con la Revolución Cubana de 1959.
- j) Impulsan la conciencia de unidad e integridad latinoamericana a través de la historia, la cultura, géneros musicales y rasgos comunes gestados desde la etapa prehispánica.

Tras las conclusiones obtenidas en esta investigación, quedan abiertas otras direcciones en el estudio y análisis de dichos trayectos creativos. Ambos caminos, vinculados por la excelencia artística y por una realidad histórico-social común, convergen en ese legado interactivo de percepción, inventiva y compromiso en el que uno y otro reconocen y asumen como propio, la huella distintiva de los valores socio-culturales heredados de la tradición.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Leonardo.

La música en defensa del hombre. Entrevista a Harold Gramatges.

La Habana, Revolución y Cultura, N° 52-53-54, Edición trimestral, diciembre, enero, febrero, 1976-1977.

Acosta, Leonardo.

Los móviles de Harold Gramatges.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001.

Aguirre, Mirta.

Ayer de hoy.

La Habana, Ediciones Unión, 1980.

Arcos, Jorge Luis.

Los poetas de Orígenes.

Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, S. L., 2003.

Ardévol, José.

Música y Revolución.

La Habana, Ediciones Unión, 1966.

Ardévol, José.

Introducción a Cuba: La música.

La Habana, Instituto del Libro: Cuadernos Populares, 1969.

Ardévol, José.

Correspondencia cruzada.

La Habana, Instituto Cubano del Libro, Editorial Letras Cubanas, 2004.

Ardévol, María Isabel.

“El Grupo de Renovación Musical en Cuba”, en *Grupo Renovación Musical de Cuba*.

La Habana, Ediciones Museo de la Música, 2009.

Augier, Ángel.

Nicolás Guillén, notas para un estudio biográfico-crítico, 2 vols.

Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1962-1964.

Baehr, Rudolf.

Manual de versificación española.

Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos S. A., 1973.

Benavente, José María.

Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina.

Madrid, Publicaciones del Conservatorio Superior de Música de Sevilla en coordinación con Editorial Alpuerto, S. A., 1983.

Beyle, Henri (Stendhal).

Del amor.

Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Borges, Jorge Luis.

Antología poética.

Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Brouwer, Leo.

Síntesis de la armonía contemporánea.

La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972.

Brouwer, Leo.

“La improvisación aleatoria”, en *Ensayos de música latinoamericana*.

La Habana, Casa de las Américas, 1982.

Brouwer, Leo.

La música, lo cubano y la innovación.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982.

Brull, Mariano.

Poesía.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.

Canfux Gutiérrez, Jaime.

“Raúl Ferrer”, en *Pensamiento*.

La Habana, Revista IPLAC (digital), 2006.

http://www.revista.iplac.rimed.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=735:raerrer-pz&catid=89&Itemid=109 [Consultado: 21 de enero, 2007].

Carpentier, Alejo.

La música en Cuba.

México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

Casares Rodicio, Emilio (dir.).

Diccionario de la música española e hispanoamericana, 10 vols.

Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002.

Castro, Alina.

Acerca del estilo de creación de la obra de Gisela Hernández.

La Habana, Trabajo de Diploma, Instituto Superior de Arte, Facultad de Música, 1990.

Cowell, Henry.

American Composers on American Music.

California, Standford University, Press, 1933.

Dibelius, Ulrich.

La música contemporánea a partir de 1945.

Madrid, Ediciones Akal, S. A., 2004.

Eli, Victoria y Zoila Gómez.

Haciendo música cubana.

La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1989.

Esquenazi, Martha.

“Algunos criterios de la forma y estructura en el canto del campesino cubano”, en

Ensayos de música latinoamericana.

La Habana, Boletín de Música, Casa de las Américas, 1975.

Esteban, Ángel y Javier de Navascués.

Ángel Gaztelu. Gradual de laudes.

Navarra, Colección Literaria Navarra, 1997.

Estrada, Agustín y Francisco Ximénez.

Popol Vuh.

Guatemala, Editorial José Pineda Ibarra, 1973.

Etkin, Mariano.

“Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina”, en *Ensayos de música latinoamericana.*

La Habana, Casa de las Américas, 1982.

Feraudy Espino, Heriberto.

Yo vi la música. Vida y obra de Harold Gramatges.

La Habana, Instituto Cubano del Libro, Editorial de Ciencias Sociales, 2009.

Fernández, Carole.

“Grupo de Renovación Musical: una revolución musical”, en *Grupo Renovación Musical de Cuba*.

La Habana, Ediciones Museo de la Música, 2009.

Fernández, Frank.

Todo Cervantes todo Saumell.

Madrid, Sociedad General de Autores y Editores - Fundación Autor, 2002.

Forner, Johannes y Jürgen Wilbrandt.

Contrapunto creativo.

Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1993.

Forte, Allen y Steven E. Gilbert.

Introducción al análisis Schenkeriano.

Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1992.

Gadles Mikowski, Solomón.

Ignacio Cervantes y la danza en Cuba.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.

Gauldin, Robert.

La práctica armónica en la música tonal.

Madrid, Ediciones Akal, S. A., 2009.

García Lorca, Federico.

Antología poética.

Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1947.

García Lorca, Federico.

Antología comentada, 2 vols.

Madrid, Ediciones de la Torre, 1998.

García Lorca, Federico.

Romancero gitano.

Madrid, Editorial Espasa Calpe, S. L., 1998.

García Marruz, Fina.

Transfiguración de Jesús en el Monte.

La Habana, Orígenes, 1947.

García Marruz, Fina.

Las miradas perdidas. 1944-1950.

La Habana, Úcar, García, 1951.

García Marruz, Fina.

Visitaciones.

La Habana, UNEAC, 1970.

García Marruz, Fina.

Antología poética.

Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, S. L., 2002.

Gaztelu, Ángel.

Gradual de laudes.

La Habana, Ediciones Orígenes, 1955.

Gaztelu, Ángel.

Gradual de laudes.

Navarra, Colección Literaria Navarra, 1997.

Giro, Radamés.

Panorama de la música popular cubana.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1995.

Giro, Radamés.

Diccionario enciclopédico de la música en Cuba, 4 vols.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2007.

Giro, Radamés.

Grupo Renovación Musica de Cubal.

La Habana, Ediciones Museo de la Música, 2009.

Gómez, Zoila.

Amadeo Roldán.

La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977.

Gómez, Zoila y Victoria Eli.

Música latinoamericana y caribeña.

La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1995.

Gómez García, Zoila.

“Harold Gramatges”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*,
E. Casares Rodicio (dir.) vol 5.

Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

González, Hilario.

Manuel Saumell. Contradanzas.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980.

González, Jorge Antonio.

La composición operística en Cuba.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.

González Martínez, Juan Miguel.

Semiótica de la música vocal.

Murcia, Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2007.

Gramatges, Harold.

“Harold Gramatges”, en *Catálogos de compositores.*

Madrid, Ediciones y Publicaciones Fundación Autor (SGAE), 1996.

Gramatges, Harold.

Presencia de la Revolución en la música cubana.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997.

Grenet, Emilio.

La música popular cubana.

La Habana, Carasa, C.I.A. en C, 1939.

Guillén, Nicolás.

Nicolás Guillén obra poética. 1958-1972, 2 vols.

La Habana, Instituto Cubano del Libro, Editorial Letras Cubanas, 1973.

Guillén, Nicolás.

Summa poética.

Madrid, Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas, Grupo Anaya, S. A., 2009.

Hauser, Arnold.

Introducción a la historia del arte.

Madrid, Editorial Guadarrama, 1973.

Heine, Heinrich.

Romanzero.

Hamburg, Hoffmann und Campe, 1851.

Heine, Heinrich.

Gedichte-Auswahl / Antología poética (edición bilingüe).

Madrid, Ediciones de la Torre, 1995.

Hernández Balaguer, Pablo.

Breve historia de la música cubana.

Santiago de Cuba, Editorial del Consejo Nacional de Universidades – Universidad de Oriente, 1964.

Hernández, Gisela y Olga de Blanck.

Ignacio Cervantes: 40 danzas.

La Habana, Ediciones De Blanck, 1959.

Hernández, Gisela.

Nueve canciones.

La Habana, Ediciones de Blanck, 1963.

Hernández, Gisela.

Canciones infantiles cubanas.

La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1981.

Hernández, Gisela.

Música Vocal I.

La Habana, Editora Musical de Cuba, 1981.

Henríquez, María Antonieta.

“José Mauri. Boceto de una biografía”.

Boletín Música 45.

La Habana, Casa de las Américas, 1974.

Henríquez, María A.

Alejandro García Caturla.

La Habana, Ediciones UNIÓN, 1998.

Hull, Arthur E.

La armonía moderna: su explicación y aplicación.

La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982.

Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba.

Diccionario de la literatura cubana, 2 vols.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980-1984.

Jímenez, Juan Ramón.

Antología poética.

Barcelona, Círculo de Lectores, 1967

Jiménez, Juan Ramón.

Estética y ética estética.

Madrid, Aguilar, 1967.

Jiménez, Juan Ramón.

Poesía.

La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982.

Jiménez, Juan Ramón.

Antología comentada.

Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.

Kühn, Clemens.

Tratado de la forma musical.

Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1994.

La Rue, Jan.

Análisis del estilo musical.

Cooper City, Fl, Span Press Universitaria, 1998.

Labarrere de Servitje, Aimée.

La revista Orígenes y la vanguardia cubana.

Madrid, D. G. E. Ediciones / Turner, 2000.

Lara Iser, Jhany.

Sonatas cubanas para piano: patrimonio musical de la Gran Cuenca del Caribe.

Barranquilla, Ediciones Uninorte, 2010.

Lara Lara, Jesús.

La literatura de los Quechuas.

La Paz, Librería y Editorial Juventud, 1980.

Leibowitz, René.

La evolución de la música de Bach a Schönberg.

Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1957.

León, Argeliers.

Del canto y el tiempo.

La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1981.

Lezama Lima, José.

Enemigo rumor.

La Habana, Úcar, García, 1941.

Lezama Lima, José.

Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach.

La Habana, Bohemia, 1949.

Lezama Lima, José.

Poesía completa.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1970.

Lezama Lima, José.

La Eras imaginarias.

Caracas, Editorial Fundamentos, 1971.

Lezama Lima, José.

Imagen y posibilidad.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.

Lezama Lima, José.

“El Padre Gaztelu en la poesía”, en *Gradual de Laudes.*

México D. F, Edición Facsimilar de Ediciones del Equilibrista, México, 1987.

Linares, María Teresa.

La santería en Cuba.

Granada, Gazeta de Antropología, N° 10, artículo 09, 1993.

http://www.ugr.es/~pwlac/G10_09Maria_Teresa_Linares.html [Consultado: 21 de enero, 2004]

Linares, María Teresa.

El punto cubano.

Santiago de Cuba, Instituto Cubano del Libro, Editorial Oriente, 1999.

Linares, María Teresa y Faustino Núñez.

La música entre Cuba y España; volumen I.

Madrid, Ediciones y Publicaciones Fundación Autor (SGAE), 1999.

Loynaz, Dulce María.

Antología Lírica.

Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1993.

López, Ruy.

Ritmos de Cuba. Percusión y batería.

Madrid, Fundación Autor, 2004.

López Lemus, Virgilio.

Memoria de Cleva Solís.

Pinar del Río, Revista Sociocultural del Centro Católico de Formación Cívica y Religiosa, septiembre-octubre. Año IV, N° 21, 1997.

<http://www.vitral.org/vitral/vitral21/lecturas.htm> [consultado: 20 de enero, 2002].

López Lemus, Virgilio.

El siglo entero. El discurso poético de la nación cubana en el siglo XX. 1898-2000.

Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2008.

Machado, Antonio.

Soledades, alegrías y otros poemas.

Madrid, Librería de Pueyo, 1907.

Machado, Antonio.

Campos de Castilla.

Madrid, Renacimiento, 1912.

Machado, Antonio.

Poesías completas.

Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917.

Madrigal, Luis Íñigo.

“Motivos de son”, en *Summa poética*.

Madrid, Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas, Grupo Anaya, S. A., 2009.

Manrique, Jorge.

Poesía completa.

Madrid, Espasa Calpe, S. A., 2007.

Mañach, Jorge.

El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima.

La Habana, Bohemia, 1949.

Martí, José.

Versos sencillos.

Nueva York, Louis Weiss & Co., 1891.

Edición Facsimil en imágenes, Primera Edición Digital Library of the Caribbean:

<http://www.poesi.as/JoseMartiVersosSencillos-09foto.htm> [Consultado: 15 de septiembre, 2012]

Martí, José y Gonzalo de Quesada y Miranda.

Flores del destierro.

La Habana, Imprenta Molina y Cía., 1933.

Martí, José.

Poesía completa. Edición crítica.

La Habana, Instituto Cubano del Libro, Editorial Letras Cubanas, 2007.

Martín Moreno, Antonio.

Historia de la música andaluza.

Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, S. A, 1985.

Martín, Edgardo.

Panorama histórico de la música en Cuba.

La Habana, Cuadernos CEU, Universidad de La Habana, 1971.

Martínez, Mayra.

Móviles de Gramatges.

La Habana, Revolución y Cultura, N° 9, septiembre, 1987.

Meyer, Leonard B.

La emoción y el significado en la música.

Madrid, Alianza Editorial, S. A., 2001.

Morgan, Robert P.

La música del siglo XX.

Madrid, Edicional Akal, S. A., 1999.

Nagy, Silvia M.

Juan Wallparrimachi: El poeta de la ausencia.

La Paz, Ediciones Signo, Cuadernos Bolivianos de Cultura, N° 41, enero-abril, 1994.

Navarro García, José Luis y Miguel Roperó Núñez (directores).

Historia del flamenco, 5 vols.

Sevilla, Ediciones Tartessos S. L., 1995.

Orovio, Helio.

“Desde la nebulosa hasta José Zacarías Tallet, en *Órbita de José Zacarías Tallet*.

La Habana, Editorial UNEAC, 1969.

Orovio, Helio.

Diccionario de la música cubana.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.

Ortiz, Fernando.

La clave xilofónica de la música cubana.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.

Ortiz, Fernando.

Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba.

Madrid, Editorial Música Mundana Maqueda, S. L., 1998.

Ortiz, Fernando.

La africanía de la música folklórica de Cuba.

Madrid, Editorial Música Mundana Maqueda, S. L., 2005.

Pérez Cisneros, Guy.

“Revista Verbum” (Edición facsimilar).

Presencia de ocho pintores.

Sevilla, Editorial Renacimiento, 2001.

Pérez Fernández, Rolando Antonio.

La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina.

La Habana, Ediciones Casa de las América, 1986.

Perle, George.

Composición serial y atonalidad.

Barcelona, Idea Books, S. A., 1999.

Real Academia Española.

Diccionario de la lengua española, 1992. Vigésima primera edición, 2 vols.

Madrid, Editorial Espasa Calpe, S. A., 1994.

Persichetti, Vincent.

Armonía del siglo XX.

Madrid, Real Musical, 1985.

Recinos, Adrián.

Popol Vuh.

“Las antiguas historia del quiché”.

México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Riemann, Hugo.

Fraseso musical.

Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1936.

Rodríguez, José Amer.

La obra pianística de Gisela Hernández.

La Habana, Trabajo de Diploma, Instituto Superior de Arte, Facultad de Música, 1982.

Rodríguez Feo, José.

Mi correspondencia con Lezama Lima.

La Habana, Ediciones Unión, 1989.

Rodríguez Cuervo, Marta.

“Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea (1947-1980)”. *Tesis Doctoral.*

Arte, III, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

Rodríguez Cuervo, Marta y Victoria Eli.

Leo Brouwer, caminos de la creación.

Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, S.R.L., 2009.

Roldán, Amadeo.

Algo sobre apreciación musical.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980.

Rosen, Charles.

Arnold Schoenberg.

Chicago, University of Chicago Press, 1996.

Ross, William David.

Teoría de las ideas de Platón.

Madrid, Cátedra, Colección Teorema, 1997.

Schönberg, Arnold.

El estilo y la idea.

Madrid, Mundimúsica Ediciones, S. L., 2007.

Schönberg, Arnold.

Funciones estructurales de la armonía.

Barcelona, Idea Books, S. A., 2005.

Searle, Humphrey.

El contrapunto del siglo XX.

La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978.

Seco de Lucena, Luis.

Guía breve de Granada.

Granada, Vázquez y Prieto, 1917.

Simón, Pedro.

Recopilación de textos sobre José Lezama Lima.

La Habana, Casa de las Américas, 1970.

Skrebkov, Sergei.

Manual de polifonía.

Moscú, impreso por V/O Vneshtorgizdat por pedido especial de Ediciones Cubanas para la Editorial Pueblo y Educación, 1987.

Sokolov, Alexandr S.

Composición musical en el siglo XX: Dialéctica de la creación.

Granada, Zöller & Lévy S. L., 2005.

Solís, Clea.

Obra poética.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999.

Tagore, Rabindranath.⁵⁹

El jardinero.

Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1953.

Tagore, Rabindranath.

Chitra. Pájaros perdidos.

Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1958.

Tagore, Rabindranath.

Obra escogida.

Madrid, Aguilar, 1972.

Tagore, Rabindranath.

La voz de Bengala. Antología esencial.

Madrid, Miraguano Ediciones, 2012.

Valdés Cantero, Alicia.

“Hernández Gonzalo, Gisela”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares Rodicio (dir.) vol 6.

Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

⁵⁹ Al ser este un nombre propio en lengua Bengalí, admite en su escritura y traducción a otros idiomas, según los criterios y normas de cada editorial, diversas interpretaciones fonéticas. Encontramos asiduamente dos acepciones: Rabindranath o Rabindranath, ambas referidas en esta bibliografía.

Valdés Cantero, Alicia.

Con música, textos y presencia de mujer. Diccionario de mujeres notables en la música cubana.

La Habana, Ediciones Unión, 2005.

Vitier, Cintio.

Diez poetas cubanos. 1937-1947.

La Habana, Orígenes, 1948.

Vitier, Cintio.

Testimonios.

La Habana, Editorial UNEAC, 1968.

Vitier, Cintio.

Antología poética.

Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, S. L., 2002.

Volkova, Elena V.

El contenido y la forma en el arte.

La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1984.

Zacarías Tallet, José.

La semilla estéril.

La Habana, Publicaciones del Ministerio de Educación, 1951.

Zacarías Tallet, José.

Órbita de José Zacarías Tallet.

La Habana, Editorial UNEAC, 1969.

Zacarías Tallet, José.

Poesía y prosa.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.

PARTITURAS COMPLEMENTARIAS

Ardévol, José.

“Sonata para guitarra”, en *Guitar music from Cuba*.

Budapest, Editio Musica Budapest (EMB), 1976.

Ardévol, José.

Sonata para guitarra.

New York, Southern Music, 1980.

Falla, Manuel.

Siete canciones populares españolas.

Granada, Archivo Manuel de Falla, 1996.

Fernández, Frank.

Todo Cervantes todo Saumell.

Madrid, Sociedad General de Autores y Editores - Fundación Autor, 2002.

Gadles Mikowski, Solomón.

Ignacio Cervantes y la danza en Cuba.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.

García Caturla, Alejandro.

Son en fa menor.

La Habana, Editora Musical de Cuba, 1975.

García Caturla, Alejandro.

Música vocal I.

La Habana, Editora Musical de Cuba, 1988.

González, Hilario.

Tres preludios en conga.

La Habana, Editora Musical de Cuba, 1988.

Gramatges, Harold.

Para la dama duende.

La Habana, Editora Musical de Cuba, Serie Contemporáneos Cubanos, Colección Guitarra, 1988.

Gramatges, Harold.

Móviles. Edición facsimilar.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001.

Gramatges, Harold.

Canción de Belisa y coplas.

La Habana, Editora Musical de Cuba, Serie Canciones de Concierto, Colección Canciones Cubanas, 1986.

Gramatges, Harold.

Dos canciones (1992).

La Habana, Editora Musical de Cuba, Serie Canciones de Concierto, Colección Canciones Cubanas, 1986.

Gramatges, Harold.

Cantares.

La Habana, Editora Musical de Cuba, Serie Canciones de Concierto, Colección Canciones Cubanas, 1988.

Hernández, Gisela y Olga de Blank.

Ignacio Cervantes: 40 Danzas.

La Habana, Ediciones de Blanck, 1959.

Hernández, Gisela.

Zapateo cubano.

La Habana, Editora Musical de Cuba, 1988.

Hernández, Gisela.

Tríptico.

La Habana, Editora Musical de Cuba, 1988.

Roldán, Amadeo.

Tres pequeños poemas.

La Habana, Ediciones del Patrimonio Musical de Cuba, 1977.

Roldán, Amadeo.

Tres piezas cubanas.

La Habana, Ediciones del Patrimonio Musical de Cuba, 1977.

Saumell, Manuel.

Contradanzas.

La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980.

Turina, Joaquín.

Danses gitanes.

Paris, Editions Salabert, 1934.

APÉNDICE I

PARTITURAS DE LA OBRA INTEGRAL PARA VOZ Y PIANO DE GISELA HERNÁNDEZ. CRONOLOGÍA PROPUESTA EN LA INVESTIGACIÓN

En el trayecto de esta investigación ha sido significativo el acceso y consulta de los registros del Museo Nacional de la Música de Cuba, y las publicaciones dedicadas a los compositores cubanos por la Editora Musical de Cuba (EMC) en su apartado: Serie Canciones de Concierto. Colección Canciones Cubanas. Fondo Musical Profesional, La Habana.

A Carmelina Santena

MI CORAZON LO TRAJO EL MAR

Texto: MIRTA AGUIRRE

Música: GISELA HERNANDEZ

Allegro (♩ = 120)

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment for the first two lines of the song. The vocal line starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with the lyrics 'MI co - ra - zón'. This is followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with the lyrics 'lo tra - je'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with triplets and dynamic markings like *mf* and *p*. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment for the next two lines. The vocal line starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with the lyrics 'mar'. This is followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with the lyrics 'y sue - ña ca - ra - col'. This is followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with the lyrics 'jun - te! o -'. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern, with triplets and dynamic markings like *mp* and *mf*.

MI co - ra - zón lo tra - je

mar y sue - ña ca - ra - col jun - te! o -

p *cresc.* *mf* *dim.* *poco a poco*
 - i - do, a ca - ra - col des - re - nay sal, he - cho des - tea - jes

rit. *p* *A Tempo*
 ven el mar pu - li - do.

poco rit.

A tpo. *mf* *Legato*
 Si leg - rro - ja - ra mi co - ra -

— zôn — de no — chegi mar ba — tie — ragi pe — chio

mi — o, de no — chegi mar ten — dri — a su voz, sug — le — gre voz de

co — ra — zôn na — vi — o.

A tpo.

A tpo.

En u — nas

Legato

p *mf* *cresc.* *rit.* *A tpo.* *Legato* *poco rit.*

re -- des de pes -- ca -- dor al mar re -- gre -- se --

- mi -- gos cuan -- do mue -- ra, al mar re -- gre -- se

mi co -- ra -- zón, mi co -- ra -- zón de bar -- ca ma -- ri -- na -- ra. Mi co -- ra --

-- zón lo tra -- jo! mar.

rit. e dim. *A tpo.* *Legato*

A Carmelina Santana
UNICA MAR

Texto: MIRTH AGUIRRE

Música: GISELA HERNANDEZ

Moderato (♩ = 84)

Legato

Legato

mf 3

A - le - gre mar,

p *mf* *p* *mf* *p* *mf*

f 3 *mf* 3 *poco rit. e* *mf* 3

ver - de mar. Mar de ni - ños, pri - ma - ve - ra. U - ni - ca

p *f* *mf* *poco rit. e*

dim. *p* *Largo (♩ = 54) drammatico* *f* 3

mar. Os - cu - ra mar,

dim. *molto rit.* *p* *f*

bron -- co mat. ————— • Mar de muer -- tos trai -- cia -- ne -- ra. ————— U —

poco rit. A tpo. *mp cresc.*

— ni — ca mar. ————— Hos — cap dol — ce, ma — dre

mf poco rit. A tpo. *mp cresc.*

poco rit. Tempo I Animato subito

mar. ————— ; Ay mar de lu ma — no fue — ra,

f poco rit. *mf*

molto rit. *mf* *mp* A tpo.

siem — pre la mar I —————

molto rit. *mf* *mp* *mf*

A Manuel de Falla
SOLO POR EL ROCIO

Texto: F. GARCIA LORCA

Música: GISELA HERNANDEZ

Allegro espressivo (♩ = 120)

f poco rit. accel. a tpo. dim.

mf cresc. poco a poco *f*

mf cresc. *f* poco rit.

A un -- que no me qui -- ste -- ras te que -- rri -- a.
 A un -- que no me qui -- ste -- ras te que -- rri -- a

mp

Aun - que no me qui - sie - ras te que - rri - a
co - mo quie - re lag - ton - draga! nue - vo di - a.

mp

Molto meno moto, ad lib.

mf *mp* *mf* 3

por tu mi - rar sen - bri - o, por tu mi - rar sen - bri -
só - lo por el ro - ci - o, só - lo por el ro - ci

mf *mp*

f *Tempo I* *f* *Tempo I*

f

mf *cresc.* *molto rit.* *f*

Aun - que no me qui - sie - ras te que - rri - a.

cresc. *ff* *mf* *cresc.* *molto rit.* *f*

A María Muñoz de Quevedo

HUERTO DE MARZO

Texto: F. GARCÍA LORCA

Música: GISELA HERNÁNDEZ

Allegretto (♩ = 88)

f *dim. e poco rit.* *mf*

A tpo. *f* *mf* *poco rit.*

A tpo. *mf* *poco rit.* *A tpo.* *mf*

Mi man -- za -- no tie -- ne ya som -- bray

3
 pá - ja - ros. —
 ¡ Ay! ¡ Qué brin - co da mí sus —

mf

molto rit.
 — ño de la tu - ña! vien - to! —
 A lpo. *mf* Mi man - za - no dag lo ver - de sus

molto rit. *mf*

3 *f* *poco rall.*
 bra - zos. — ¡ Des - de mar - zo, có - mo va - o la fren - te blan - ca deg -

f *poco rall.*

-- no -- ro ! *A tpo.* *f* Mi man -- za -- no... vien -- to

ba -- jo. *Molto meno moto* *p* Mi man -- za -- no... *A tpo.* *mf* cie -- to

f al -- to.

ROMANCILLO

Texto: F. GARCIA LORCA

Música: GISELA HERNANDEZ

Lento. Tranquillo e sensibile (♩ = 54)

p molto legato sempre

Me mi - régn tus

p molto legato sempre

poco cresc.

o - jos pen - san - dogn tu al - ma.

dim. *p* molto rit. a tpo.

A - del - fa bian - ca.

dim. *p* molto rit. *mp* *dim.* *p*

mp cresc. *poco* *a* *poco*

Me mi - régn tus o - jos pen - san - dogn tu

mf

to - ca, A - del - fa ro - ja.

mf cresc. *f*

Me mi - régn tus o - jos. ¡Pe - regn - ta - has

Morendo *mp* *dim.* *p*

muor - ta! A - del - fa ne - gra.

molto rit. *pp*

TRANSITO

Texto: RABINDRANAZ TAGORE

Música: GISELA HERNANDEZ

Largo, drammatico (♩ = 40)

The musical score for "TRANSITO" is written for voice and piano. It is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The tempo and mood are indicated as "Largo, drammatico" with a quarter note equal to 40 beats. The score consists of three systems of music. The first system shows the vocal line starting with a half rest, followed by the lyrics "Cuan do se rom -". The piano accompaniment begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system continues the vocal line with "pa la cuer - da úl" and the piano accompaniment. The third system features a vocal line with a "poco rall." (slowing down) marking, followed by "ti - ma de mi la - úd y ca - llen". The piano accompaniment also includes a "poco rall." marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are in Spanish and appear to be a translation of Tagore's original Bengali text.

mis can - cio - nes, par - ti - rá cie - los - ri - ta,

ha - cia el re - cin - to e - ter - no de las es -

- tre - llas. Cuan - do se rom -

pa - la cuer - da úl - ti - ma de mi -

mp *mf* *p* *pp* *mp* *pp* *molto rall.* *mp* *p* *molto rall.*

a lto.

la — id — y ca — llen mis can — cio — nes,

mp

p par — ti — re — cie — lea — rri — ha, ha — cia el — re —

mp

p — cin — to — e — ter — no de las — es — tre — ías.

pp ¡ Ah !

poco rit.

pp *poco rit.*

DEPRISA, TIERRA, DEPRISA

Texto: JUAN RAMON JIMENEZ

Música: GISELA HERNANDEZ

Allegro. Appassionato ($\text{♩} = 152$)

Musical score for "The Rose Tree" (Сосна-красна). The score is in 2/4 time, key of B-flat major (two flats). It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features triplet figures and dynamic markings like *p*, *mf*, *cresc.*, *poco*, and *a*. The lyrics are in English and Russian.

9 *cresc.* *poco* *a* 9

des - com - po - ned el sis - te - ma,

poco *poco rit.* *f*

que megs - pe - raz miel a - mor.

poco *poco rit.* *f*

A tpo.

¿Qué im - por - ta que el u - ni - ver - so
¡A la por - tie - ve con la es - pi - ga!

mf *poco rall.* *P* *A tpo.* *accel. e cresc.*

se tras - tor - ne, tie - rra, sol? To - dos
¡An - da, tie - rra; vue - la, sol! ¡A - bre -

mf *poco rall.* *p* *accel. e* *cresc.*

hu — mo, só — legs glo — ria que mess —
 — viad — me legs pe — ran — za, que mess —

— pe — rag migl e — mor — De —
 — pe — rag migl a — mor !

— pri — sa, tie — rra, de — pri — sa; de — pri — sa, de —

— pri — sa, sol; des — com — po — ned ei sis —

f *cresc.*
f *cresc.*
ff *A tpo.*
ff *p*
cresc. *poco a poco*
cresc. *poco a poco*
mf *cresc.*
mf *cresc.*

- te - ma, *f* *cresc.* que meigs - pe - rag miei a -

ff *mor.* *f* *Prestissimo* i Ah!

The score is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat major). The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a more active passage marked *f* and *cresc.*. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a corresponding bass line. A section marked *ff* and *mor.* (more) leads into a *Prestissimo* section, which is characterized by rapid triplet patterns in both hands. The piece concludes with a final cadence.

DIALOGO

Texto: DULCE MARIA LOYNAZ

Música: GISELA HERNANDEZ

Senza Tempo

Ad libitum

¡Ah!

Es - tán ca - yen - do

e es - tre - llas...

molto rit.

Ad lib.

molto rit.

mp

mf Lento, tranquillo (♩ = 48) *cresc.*

¿Qué es - tás di - cien - do - her - ma - no? Son es - tre - llas

mf *cresc.*

f *mf*

tu - ga - ces. Que pen - sa - mien - tox - tra -

f *mf*

Più mosso (♩ = 58) *mp*

- fio. ¡Cò - mo del cie - lo

p *cresc.* *mp*

cia - ro se des - pren - den es - tre - llas!...

poco cresc.

Pon tus ma - nos a - bier - tas pa - ra que e - llas cai - gan...

poco cresc.

rit. *Ad lib.* *f* ¡Ah!

rit. *p* *f*

mf ¡Es - tán ca - yen - do

p *mf* e - tre - llas! ¡Qué es -

mf *molto rit.* *mp*

Lento, tranquilo (♩ = 48)

cresc.

— tás di — cien — deher — ma — no? Son es — tre — llas —

mf *cresc.*

fu — ga — ces, — ni caen ni se re — co —

f *mf*

— gen. — Nojm —

f

— por — ta. Pon — las ma — nos... —

ff *ff*

VOY A MEDIRME EL AMOR

Texto: DULCE MARIA LOYNAZ

Música: GISELA HERNANDEZ

Largo, espressivo ($\text{♩} = 54$)

The musical score is written for voice and piano. It features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Largo, espressivo' with a quarter note equal to 54 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system shows the piano introduction with a treble and bass staff. The second system includes the vocal melody with three verses of lyrics. The piano accompaniment continues throughout. Dynamics include *mf*, *mp*, *f*, and *p*. A pedal instruction 'Pedale uguale sempre' is present at the bottom of the second system.

1 - Voy a me — dir — megl a — mor
2 - Voy a me — dir — megl a — mor
3 - El be — so — que ' no te di

Pedale uguale sempre

cresc.

con u - na cin - ta deg - ce - ro,
 con u - na cin - ta deg - ce - ro,
 se meja vuel - toss - tre - lla den - tro...

cresc.

cresc.

f

con u - na cin - ta deg - ce - ro
 U - na pun - ta en la mon - ta - ña
 ¡Quién lo pu - die - ra tor - nar

f

mp poco rit. *A tpo.* *mf*

voy a me - dir - me el a - mor.
 lag - tra... ¡ciá - va - lán el vien - to!
 en tu bo - ca... o - tra vez be - so!

mp poco rit. *mf* *mp poco rit.*

p *cresc.*
 Voy a me — dir — megi a — mor.

dim. *p* *cresc.*

mf *molto rit. e cresc.* *f* *accel.*
 Voy a me — dir — megi a — mor.

mf *molto rit. e cresc.* *f* *accel.*

molto rit.

molto rit.

COMO VENDRAS

Texto: FINA GARCIA MARRUZ

Música: GISELA HERNANDEZ

Largo (♩ = 46)
Sempre legato

p 3 *poco cresc.*
Cô - mo ven - drás al de - so - la - do

f *poco rit.* *p* *poco cresc.*

poco rit. *mp* *A tpo.* 3 *poco cresc.*
di - a que me dê - ron de - gar ex - tra - ñas

poco rit. *mp* *poco cresc.*

poco rit. *mf* 3 *A tpo.*
ma - nos, cô - mo ven - drás a den - de vi - vên

poco rit. *mf*

va - no sin tras - mo - tar - men lugl - ta mo - nar -

cresc. 3 poco a poco

rit. A tpo. f rit. ; ff

- qui - a. Por qué ca - mi - nos lle - ga - rás, eh Vi - da,

rit. f rit. ff

A tpo. f 3 dim. poco a poco poco rall.

si la vi - da de mil -- maes só - lo muar - te.

f dim. poco a poco poco rall.

A tpo. mf 3

Pa - ra ser - te re - quie - regi al - nis mi - a

mf

mp 3-7 rit. *A tpo.* *p* 3-7
 xel cen-tro de mi al-mas no te-ner-te. Mas se quehas de ve-nir no con-tes-

mp rit. *p*
 -- tan-do, co-mo fue-go, no co-mo-ge-fec-toj-ner-te.

poco rit. *mp* *A tpo.* 3-7 *poco rit.*
 No soy tu cau-sa yo, tú mi ven-tu-ra,

mf *A tpo.* 3-7
 e-res to-tal xon-cen-de-rás mi llan-to,

cresc. *poco* *a* *poco*
cresc. *poco* *a* *poco*

f *poco accel.* *ff* *rit.*
 pues del cuer-po con-tra-rio de mi suer-te

f *rit.* *mf* *3*
 tús-res lay-ni-dad, que no la su-ma, pues del cuer-po con-tra-rio de mi

poco rit. *A tpo.* *mp* *dim. e rall.*
 suer-te tús-res lay-ni-dad, que no la

molto rall. *p*
 su-ma

mp *8*

DONES

Texto: CLEVA SOLIS

Música: GISELA HERNANDEZ

Andante, appassionato (♩ = 80)

mf accel. e cresc. *f* molto rit. e dim.

A tpo. *mp* cresc. e accel. poco rit.

¿Quién te a - ma que tan - tos li - rios

A tpo. *mf* *f* rit.

te vi - si - tan pró - di - gos?

mf *f* rit.

A tpo. *mf* *accel.* *rit.* *p*

Los gra - na - les más be - llos del si - len - cio te ro - de - an,

mf *accel.* *mp* *rit.* *p*

A tpo. *mp* *cresc.* *poco rit.*

sus es - mal - tes bus - can los de - pó - si - los que la va - si - ja - fre - ce

mp *cresc.* *poco rit.*

A tpo. *mf* *3* *3*

ba - ra tem - blar sus lu - ces es - col - tan - do los bron - ces.

mf *3* *3*

molto rit. *Meno mosso* *mp* *cresc.* *poco a poco*

Sin va - ci - la - cio - nes clau - di - can en tu jo - gue - ra;

molto rit. *mp* *cresc.* *poco a poco*

molto rall. Grave, largo (♩ = 46)

mue- ren de- gn- cen- di- da fie- bre, a- bra- sa- dos de- g- mor. Ca- en.

Sus- ca- i- das se van. Son got- pea- dos. ¡O- ye- los! ¡Cie- ran su puer-

ta! Tempo I cresc. rit. molto rit.
 ¡Tré- mu- los ros- tros se le- van- tan re- cla- mán- do- los, re- cla- mán- do- los.

A tpo. poco rit. ff

Son el so- por tras- lú- ci- do, cim- ba- los e- ter- nos!

(Musical notation includes piano, vocal, and keyboard parts with various dynamics and tempo markings.)

A Daniel Marcos

CANTO X

Canto décimo

Texto: CINTIO VITIER

Música: GISELA HERNANDEZ

Lento (♩ = 66)

Sempre legato e a tempo

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music. The piano part is in 2/4 time and features a steady, flowing accompaniment. The vocal part is in 2/4 time and features a melody that is legato and a tempo. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal staff.

mf

p

mp

mp

Hay u - na go - ta en el mar que es la que es -
 En ei fue go - ya u - na chis - pa que es la que es -
 Hay un so - plo en - tre los ai - res, en la le -

cresc. *f*

— lá — sus — ten — tan — do — su — ma — sa — ver — dey a —
 — lā — li — men — tan — do — co — mo iāgn — vi — dia dēyn
 — va — du — rayn — gra — no, — tiem — 'biāgn el — to — dēy — na

cresc. *f*

mf I II

— mār — ga, — lāg — pu — len — cia — de su lian — to, —
 o — ro — en — o — tra — par — te lla — mean — do, —
 na — da — quees — lo quees — to — de — se —

mf

III *rit.* *f*

— an — do. —

A Daniel Marcos

MIRABA LA NOCHE EL ALMA

Lied

Texto: ANGEL GAZTELU

Música: GISELA HERNANDEZ

Andante (♩ = 80)

Sempre legatissimo

Largo (♩ = 44) Molto sensibile, tranquillo

MI - ra - ba la no - che! al - ma ye - ra tan fi - na su pe - na, —
Des - de que - sí me has to - ca - do no - che des - gu - das cen - te - llas, —

que des - ho - ja - ba la cal - ma re - mo - ta de lag - zu - ce - na, —
ya no ten - go más cui - da - do, ni sue - ño que tus es - tre - llas, —

poco più mosso *mf* *cresc.* *f* *poco rit.*

Nun - ca, no - che, com - pren - di, co - mē - no - che tus que - re - llas, _____
 O - jos que me ha - béis mi - ra - do tan pro - fun - da - men - te! ai - ma, _____

Largo (♩ = 44)

cuā - do tu rau - dal be - bi e - fu - sion de tus es - tre - llas. _____
 que to - da la ha - béis ga - na - do pa - ra vues - tra no - chey cal - ma. _____

1 Andante (♩ = 80)

mf *dim.* *e* *poco rit.* *mp*

11 Andante (♩ = 80)

mf *dim. poco a poco* *molto rall.* *p*

Largo (♩ = 44) tranquillo

mp

Mi - ra - ba la no - che! al - ma ye - ra lan - ta - ra su pe - na — —

p *molto rit. e dim.* *pp*

que des - ho - ja - ba la cal - ma re - mo - ta de lag - zu - ce - na. — —

SI, ACUDIRAS

Texto: JOSE LEZAMA LIMA

Música: GISELA HERNANDEZ

Largo, grava espressivo (♩ = 50)

f

mf

f

ff

mf

Lo stesso tempo sempre

mp

cresc. f

cresc.

Pe - ro si, a - cu - di - rás; a - lí te ve - o, o - la tras o - la,

man - to de - mi - na - do, que vie - ne - ja - vi - tar - me

a lo que cre - o: mi Pa - ra - i - so, tu
 Ver - bo, et en - car - na - do. En ra - mas
 de ce - re - zo buen re - cre - o, o en ces - ti - llos de mim-bre go - ber -
 na - do: en tan des - pier - to trán - si - to lo

Dynamics: *f*, *ff*, *mp*, *mf*, *p*, *ff*, *mf*, *p*, *mf*, *mp*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *mf*, *mp*.
 Time signatures: 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4.

fe - o - sel - rá tor - nan - do en ros - tro del A -

mp *Molto animato* ($\text{♩} = 66$)

- ma - do. El al - fi -

- ler - se ba - ña - ña la ro - sa, sue - ño se - ña a -

mf *rall.* *Grave* ($\text{♩} = 50$) *f* *mf*

- ro - ma y su sen - ti - do, has - ti - o ei al - re -

mp *mf* **Molto animato** ($\text{♩} = 66$)

que- al- ji- te- le- mue- va- El ár- bol ba- ja- rá

mp *mf* *f* **rall.**

dic- cion her- mo- sa, la muer- to de- ja- rá

Grave ($\text{♩} = 50$) *ff* *mf* *mp* **dolce**

de- ser- so- ni- do. Tu som- bra ha- rá lep- ter- ni- dad

p *ff* *mf* *p*

más bre- ve

GAUCHO DE ORO FINO

Retrato del Che

Vidala - guajira

Texto: MIRTH AGUIRRE

Música: GISELA HERNANDEZ

Tempo di Vidala (♩ = 50)

The musical score is written for piano and voice. It features a 2/4 time signature and a key signature of one flat (Bb). The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of music, including the vocal melody and piano accompaniment. The second system contains the next two lines, also including the vocal melody and piano accompaniment. The vocal melody is written in a single line, and the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the vocal melody.

mf *cresc.* *f* *dim.*

mf *mp*

Gau - cho deo - ro fi - no, flor del a - gua - pe, por un ra - to

mf *mp*

cresc. *e poco rit.* *f* *A lto.* *dim.*

vi - no, vi - noy ya se fué.

|| cresc. *f*

vi - noy ya se tué.

f

Tempo di Guajira (♩. = 72)

mf

Gi - ra el tor-be - lli - no de-j-ré y vol-ve - ré,

mf

f *molto rit.*

Bo - lí - var y San - di - no, San-di-no y el Cha. —

f *molto rit.*

A tpo.

f

Bo - lí - var y San -

f *molto rit.* **Tempo I**

-- di -- no, San-di-no y el Che. —

ff *molto rit.* *M.S.* *M.S.*

B

mf

Nos de-jun ca - mi - no nos de - jôu - na

f *mf*

mp *cresc.* *poco rit.* *mf a lpo.*

te: gau - cho deg - ro fi - no, flor del a -- gua -- pe. —

mp *cresc.* *poco rit.* *mf*

mf cresc. *f* *accel.* *cresc. e rit.* *ff*

flor del a - gua - pe. —

mf cresc. *f* *accel.* *cresc. e rit.* *ff*

B

A Yolanda Hernández

VISPERA

Texto: MARIANO BRULL

Música: GISELA HERNANDEZ

Andante, tranquilo ($\text{♩} = 88$)
Legatissimo

mp *cresc. e accel. poco a poco*

poco rit. f molto rit. mp cresc.

Flessibile e sensibile mf

Al caos me- so - mo... El caos y yo

por no ser li -- no no so -- mos

mf
dos. Vi -- da de na -- die,

Più lento
p vi -- da de na -- die, *mp molto rall.* de na -- da... *mf* ¡ No !

Tempo I

mp *cresc. e accel. poco a poco*

A tpo.

poco rit. f molto rit. mp cresc.

mf
En - tre dos vi - das vi - vien - dogn dos,

f
vis - po - ra ú - ni - ca de do - ble

poco accel.

hoy. Mue - ren la más ca - ra

poco accel.

mf *mf* *Più lento*

quien la mi - ra, yo, por dos vi - das,

cresc. e poco rit.

me mue - ren dos...

cresc. e poco rit.

A Ramón Calzadilla

IBA YO POR UN CAMINO

Texto: NICOLAS GUILLEN

Música: GISELA HERNANDEZ

Tempo di Son (♩ = 40)
Sempre legato



The first system contains the vocal melody and piano accompaniment for the first two lines of the song. The vocal melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "I - ba yo - por un ca - mi - no, - cuan - do cen - la Muer - te di. / Lle - va - ba yegü - li - rio blan - co, - cuan - do con - la Muer - te di." Dynamics: *p* (first measure of piano accompaniment).

The second system contains the vocal melody and piano accompaniment for the second two lines of the song. The vocal melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "¡ A - mi - go ! - gri - to la Muer - te, - pe - ro no - le res - pon - di, - mi / Me - pi - dí - gela - li - rio la Muer - te, -" Dynamics: *mf* (first measure of piano accompaniment), *p* (last measure of vocal melody).

f *mf*
 - re no mas - a la Muer - te, - pe - ro no - le res-pon - di.

p
cresc. e accel. poco a poco
 A tpo.
f rit. *p*
cresc. mf dim. p
 Sig - tra vez - vol - vie - rag

ver - te, — i - bag pia — ti - car con - ti - go: — mi li - rio, — so - bre tu

pe - cho, — mi be - so, — so - bre tu ma - no, — do - ta - ni - day son - ri -

- en - te — co - megn a - mi - go, — co - megn a - mi - go. —

pp

p. rit. poco a poco

¡AY, SEÑORA, MI VECINA!

Canción humorística
inicialmente escrita por Gisela Hernández para coro mixto.

Versión libre para voz y piano: OLGA DE BLANCK

Texto: NICOLAS GUILLEN

Tempo di Son ($\text{♩} = 69$)

Música: GISELA HERNANDEZ

Lo stesso tempo

mf *cresc.* *cresc.* *f*

f *dim.* *mf*

Qui - qui - ri - qui. ——— ¡Ay! ——— se - ño - ra mi ve -
su cres - ta co - lo -

dim. *mf*

Meno mosso ($\text{♩} = 58$)

f *mf*

- ci - na se me mu - rió la ga - lli - na, do - min - go de - ma - dru - ga - da, do -
- ra - da xel tra - jey - ma - ri - lla - te - ro, ya no la ve - ría - ta - via - da, pa -

poco cresc.

Tempo I

II poco rit.

min - go de - ma - dru - ga - da. Con - ne - ro.

sean - degn el - ga - lli -

poco cresc.

poco rit.

A tpo. (Drammatico)

mp

poco rit.

A tpo.

i Mi - re - meys - ted co - mo su - do, con el

Quasi lento

mp

poco rit.

poco rit.

Più mosso e cresc.

poco rit.

cresc.

Tempo II

f

poco accel.

- dol

i Mi - re - meys - ted co - mo ilo - ro.

f

mp

poco accel.

poco rit. *A tpo.* *mf* *poco accel.* *poco rit.* *A tpo. cresc.*

con el pa - cho des - tro - za - do yel ga - llo

poco rit. *mf* *poco accel.* *poco rit.* *mf*

f *poco rit.* *(bumeristico)* *Ad.lib.* *gliss. lento* *Tempo I* *mf*

co ro ! qui - qui - ri qui. ; Ay, se - ño - ra mi ve -

f *poco rit.* *mf*

- ci - na se me mu - rió la ga - lli - na, do - min - go de - ma - dru - ga - da, do -

f *Lo stesso tempo*

- min - go de - ma - dru - ga - da, do - min - go de - ma - dru - ga - da.

APÉNDICE II

ESCRITOS SOBRE MÚSICA Y PRODUCCIÓN COMPOSITIVA DE GISELA HERNÁNDEZ

Para el conocimiento general de la obra de esta compositora se ha tomado como referencia la relación de obras y producción musical publicada en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, conservando los criterios de edición.⁶⁰

ESCRITOS SOBRE MÚSICA

“El valor del disco fonográfico en la educación musical”; “La vida extravagante de Pierro Cesimo”; “Leonardo da Vinci, músico”; “El lied de Schubert”, *Boletín Estudiantil del Conservatorio Municipal de Música Félix E. Alpízar*, La Habana, 1941.

Para le enseñanza

Didáctica del canto coral, 1942; *Armonía práctica*, 1946; *Escritura musical*, 1952; *Lecciones elementales de teoría*, 1952; *Caligrafía musical*, col. Olga de Blanck, 1953; *Dictado musical y educación musical del oído*, 1953; *Juegos pedagógicos musicales*, 1953; *Apreciación musical*, 1953-56; *Lectura musical*, col. Olga de Blanck, 1954-56.

PRODUCCIÓN COMPOSITIVA

Música sinfónica

Tríptico cubano, 1954.

Música sinfónico-coral

Diálogo de octubre, 2sol, Co, Orq, 1965.

⁶⁰ Valdés Cantero, Alicia: “Hernández Gonzalo, Gisela”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares Rodicio (dir.) vol 6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. 249-50.

Coro y orquesta

Salmo davídico, Co, Orq cu, 1954.

Música coral

Canción, 4V, 1942; *Dos canciones*, 6V, 1942; *Romance*, 7V, 1942; *Suite coral*, 4V, 1942; *Soneto coral*, 5V, 1943; *Iré hasta sus alas*, 1966; *Como allá*, 4V, 1967; *Tríptico*, 4V, 1967; *La muchacha de Quang Nam*, 1969; *Canciones infantiles cubanas* (Ed. Ministerio de Educación, 1974); *Corofonía*, 4V; *Música coral* (Eds. De Blanck, 1954).

Música vocal (voz y piano⁶¹)

Mi corazón lo trajo el mar, 1943 (Eds. De Blanck); *Única mar*, 1943 (Eds. De Blanck); *Huerto de marzo*, 1944 (Eds. De Blanck); *Remansillo*, 1944 (Eds. De Blanck); *Solo por el rocío*, 1944 (Eds. De Blanck); *Deprisa tierra deprisa*, 1945 (Eds. De Blanck); *La palma*, 1945; *Tránsito*, 1945 (Eds. De Blanck); *Dos cantos de cuna*, 1944-48; *Diálogo*, 1955 (Eds. De Blanck); *Víspera*, 1957; *Voy a medirme el amor*, 1958; *Cómo vendrás*, 1964; *Dones*, 1964; *Miraba la noche el alma*, 1964; *Sí acudirás*, 1964; *Canto X*, 1966; *Iba yo por un camino*, 1970.

Obras para la enseñanza:

*50 Canciones infantiles cubanas*⁶² (PE, 1960-70): CANTARES MARTIANOS: *Agua de coral*; *En julio como en enero*; *El canario amarillo*; *Cantares martianos*. TRES RETRATOS: *Gaucha de oro fino (Retrato del Che)*; *Retrato de Camilo*; *Retrato de Fidel*. DE SAN ANTONIO A MAISÍ: *La tierra en que yo nací*; *Ilusión de pionera*; *Cubánicaña*; *Siembra, pero siembra bien*; *Cien años de lucha*; *Tiembla la tierra, los hombres no*; *Homenaje a Girón*. CANTARES Y MÁS CANTARES: *Tun, tun, ¿quién es?*; *Don Quijote y Sancho Panza*; *La dama del ajedrez*; *Sinfín*; *Doña Iguana*; *Doña Primavera*; *Canción de los números*; *¿Qué cosa es?*; *Adivinanzas del mar*; *Pomporerá*; *Tengo tres ovejas*; *Canción del país*

⁶¹ La edición integral de la obra para voz y piano de Gisela Hernández, se encuentra recopilada en el álbum "GISELA HERNÁNDEZ, MÚSICA VOCAL I", por la Editora Musical de Cuba (EMC), La Habana, 1981).

⁶² Recopiladas en el álbum: "CANCIONES INFANTILES CUBANAS, GISELA HERNÁNDEZ", por la Editorial Pueblo y Educación, La Habana, Cuba, 1981.

con rey; Baile de la caña, Tilín tin tin; Mi arbolito; Pregoncito; Canción del carnaval; Canción de la madre ausente; El gato y la gata; La guacamaya.

TEATRO LÍRICO INFANTIL: *La muñeca negra; Canción de la muñeca negra; Canción de cuna de la muñeca negra; Buenos días, buenos días; Canción de la muñeca nueva; Ronda de cumpleaños; Marcha del cocinero; Danza de la muñeca latinoamericana; Danza de la muñeca negra.* **SOY BLANCA NIEVE:** *Canción del títere; Canción de los enanos; Soy Blanca Nieve; En el bosque soy feliz; Festín de los enanos; Pregón de las manzanas; Balada de Blanca Nieve.*

Música de cámara

Pequeña suite, vn, vc, 1941; *Sonatina*, vn, p, 1945; *Cubana n° 3*, 2ob, 2vn, va, vc, cb, 1963.

Obras para instrumento solo (piano):

Pequeña suite, 1929; *Tema y variaciones*, 1930; *Dos preludios*, 1939; *Preludio y giga*, ed. mimeográfica, 1943; *Sonata n° 1* en Do, 1943; *Sonatina scarlatiana*, 1944; *El pequeño pianista*, col. Olga de Blanck (Eds. De Blanck, 1949); *Lecciones a 4 manos*, col. Olga de Blanck, 1952; *Estudio en son*, 1953; *Preludio cubano*, 1953; *Zapateo cubano*, 1954 (Eds. De Blanck); *Cubanas* (Eds. De Blanck, 1957).

Música religiosa

Dos villancicos tradicionales, 3V, 1943-44; *Aleluya*, 3V, 1944; *Dos villancicos cubanos*, 4V, 1948 (Eds. De Blanck, 1951).

APÉNDICE III

PARTITURAS DE LA OBRA INTEGRAL PARA VOZ Y PIANO DE HAROLD GRAMATGES. CRONOLOGÍA PROPUESTA EN LA INVESTIGACIÓN

Los materiales utilizados en esta tesis doctoral son, en su mayoría, manuscritos originales ofrecidos generosamente aún en vida, por el compositor Harold Gramatges en exclusiva para la realización de la investigación. Al mismo tiempo han sido valiosos los registros consultados en el Museo Nacional de la Música de Cuba, y las publicaciones dedicadas a los compositores cubanos por la Editora Musical de Cuba (EMC) en su apartado: Serie Canciones de Concierto. Colección Canciones Cubanas. Fondo Musical Profesional, La Habana.

"Lips, con gran emoción y pasión, chit"

El verso es un ciervo herido

Triptico I
1954

Emelina López
Sta. María de la Cabeza 132, 8º G
MADRID 28019

Versos: José Martí **Musica: Harold Gramatges**

♩ = 63 (♩ = ♩ sempre)

Si ves un mon-te de es-pu — mas

es mi ver-so lo que ves: mi ver-so es un mon-te y es un a-ba-ni-co de

plu- mas.

Mi ver-so es co-mo um pu-ñal que por el pu-ñe-cha flor:
 Mi ver-soes unsur-ti-dor que dá un a-gua de co-ral.
 Mi ver-soes de un ver-de cla-ro
 y de un car-min en-cen-di-do: *m* Dolce mi ver-soes

"Mi verso es un ciervo herido"

Piano

un ciér — vo he — xi — do que bus — ca en el mon — te am — pa — ro

mi ver — so al va lien te a — gra — da :

mi ver — so, bre vey sin — ce — ro, es del vi — gor del a — ce — ro

con que se lun — de la es — pa — da.

a tempo

rit.

a tempo

(senza rit.)

Tacet 2ª vez

2ª vez piano solo

(Bis)

“

”

Cultivo una rosa blanca

II

Versos: José Martí

Música: Harold Gramatges

♩. = 76-80

(a tempo)

Cul-ti-vôu-na ro sa blan-ca, en Ju-lio co-môen-ê-ne-ro,

Cultivo una rosa blanca

Piano

a tpo.
Ra — ra-el a — mi — go sin — ce — ro

Poco rit.
mf a tpo.
que me dá su ma — no fran — ca.

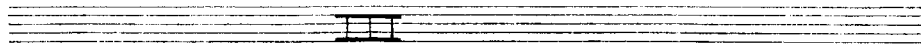
¡
y pa — ra — el crue — l que me a — xan — ca el co — ra — zón con que vi — vo

Cultivo una rosa blanca

Piano

m^f
 cay-do njo-rv-ga cul-ti-vo, cul-ti-vo la ro-sa blan-ca.
 m^f
 I
 II
 -vo la ro-sa blan-ca.
 rit.
 (m.r.)

! Penas !



Versos: José Martí Música: Harold Gramatges

Molto espress. $\text{♩} = 46$

mp *(Soprano)*

Vier-te, co-ra-zón tu pe-na don-de no se lle-guea

ver *mf* por so-ber-bi-ây por no

ser *mo* *2oco rit.* ti-vo de pe-na-je-na

(ad libitum)

ff
¡Pe-nas! ¿Quién o-sa de-cir que tengo yo pe-nas?

2 espas.
Lue-go, des-pués del ra-yo y del fue-go, tendré tiem-po de su-pris-

2 espas.

Piú mosso $\text{♩} = 66$ *a tpo.*
Yo sé de un pe-sar pro—

2oco rit. *a tpo.*

Jun-do en-tre las pe-nas sin nom-bres, yo sé de un pe-sar pro—

¡Senas!

SIAMO

Meno mosso ♩ = 52

— ¡un— do en— tre las pe— nas sin nom— bres: ¡la es— cla— vi— tud de los

hom— bres es la gran pe— na del mun— do!

¡la es— cla— vi— tud de los hom— bres. Hay mon— tes y hay que su—

— bis los mon— tes al— tos; des— pues ve— xe— mos al— ma.

2oco xit. *a tgo.* *2oco xit.* *xit.* *2oco xit.*

¡Penas!

Piano

Più mosso ♩ = 66

quiénes quiente meha pues— to

al mo—xir quien es quiente meha pues— to al mo—xir!

Tempo I ♩ = 46

O— cul—tón mi pe—cho bra—vo

rit. mp (sonoro)

la pe—na que me lo hie—re:

¡Penas!

Piano

mp
el hi—jo de un pue—blo es cla—vo

mp

p *poco rit.* *Come prima*
vi—ve por él, ca—llá y mué—re. *¡Pe—nas!*

p poco rit.

(ad libitum)
¿Quié—n o—sa de—cir que ten—go yo re—nas?

que lá-va-se al-ma al mar-fil. Ne-va-do ga-lán su-tíl,

mp mo-za-tá bien que tú pre-su-mas de-se can-dor que re-que-mas,

p pua tu eseneia si-gi-lo-sa, *p* más que de mil - ves de ro-sa,

(más que de mil -

poco rit.

- ves de ro-sa) y es más de fue-ro que so-pu-mas.

poco rit.

Caracol

$\text{♩} = 46$

Ca-ra-cól, e-con la ro-sa,

instrumen-to vario-pín-to, en cuyo fondo labé-rin-to

poco - piu mosso $\text{♩} = 63$

la mar, ya con - cha fo-go-sa, su-na y re-su-na armo-nio-sa.

TEMPO PRIMO (♩ = 46)

p Al-ma del mar, e-sen-cial-mente in-men-sa y mu-si-cal,

p con-cep-tú-as nor-mas

PIU MOSSO (♩ = 63)

mf ru-mas *mf* en tu mú-si-ca de sapu-mas y en tu concha de co-ral.

TEMPO PRIMO (♩ = 46)

mp (Ca-ra-col, *meno* e-cog-n la ro-sa. Ca-ra-col).

presente

mp

p

lento

"Cisnes"

$\text{♩} = 60$

f Cis-nes, mor-ti-da, ne-va-dos,

rit. si-mo de mar-fil, des-pu-mas, *mf a tempo* que en el candor de las plumas de vuestros bi-bros brocados

rit. *p* bin-déis co-ji-nos li-na-dos. *mf* Dad es-

p bi-daal co-ra-zón, (dad es-bi-daal co-ra-zón), *que só-lo en vus-tra pri-*

MENO MOSSO $\text{♩} = 42$ *espresso*

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Lyrics:

-ción ha-lá-ra su li-ber-tad; *mp* qua-ta-da-se-vo-lun-tad
 y so de-ro-ra sus-sa-lón.
 (Cis-nas, mór-li-dos, ne-ra-dos, *mf* quen el can-dor de los plu-mas
 de vus-tros li-bros bro-ca-dos brin-dáis coji-nos li-ma-dos, *pp* des-pu-mas, ne-ra-dos.)

Performance Instructions:

- poco rit.* (first system)
- TEMPO I* (♩ = 60) (second system)
- rit.* (third system)
- a tempo* (fourth system)
- dim. e rit. poco a poco* (fifth system)
- pp* (sixth system)

"Rosa"

♩ = ~~88~~ 88 (♩ = ♩)

mf

cresc.

mp

ff

mp

mf

ff

Ro - sa, a-lum-na ce - les-

- tial, con-cep-to de la ar-mo

- mí - a,

ur-na don-de na-cel di - a, que en-conchas gracia y eno-

- tal. *rit.* *ff* ties-ta y pasión mu-si-

mp *rit.* *seguit.*

♩ = 54

- cal, *mp* *rit.* *qual-ter-nos i-di-las pau-tas,*

TEMPO PRIMO (♩. 120) Bb

il-la-que qui-à de nau-tas, ro-sa de li-ri-co mar;

mf p soli

(ro-sa de li-ri-co mar, li-ri-co mar)

meno

MENO MOSSO

con-du-ce mi-al-ma al can-tar en co-ro de on-das y flau-tas.

rit. solen

"Girasol"

Handwritten musical score for "Girasol" in G major, 4/4 time. The score includes vocal lines and piano accompaniment with various performance markings.

Lyrics:

Li-ra-sol, pa-te-maal
 pla-ne-tagal jardín ca-i-do, que siques tu no apren-di-do
 cla-ro rum - bo tor-na-sol.
 Bien se ale-gra el caracol si tu gi-ras, giras, giras,

Performance Markings:

- pp molto espress.* (pianissimo, molto espressivo)
- p cresc.* (piano, crescendo)
- rit.* (ritardando)
- MOLTO PIU MOSSO* (Molto più mosso)
- ff* (fortissimo)
- mf* (mezzo-forte)
- f* (forte)
- fl.* (flautino)
- all.* (allegretto)
- rit.* (ritardando)
- nu + p.* (nuovo + piano)
- cr.* (crescendo)
- dim.* (diminuendo)
- pp* (pianissimo)
- pp molto espress.* (pianissimo, molto espressivo)

Andante mosso 5/6

dr.
(bien real-que el cara-col, el ca-ra-col) cuando el sol glorioso miras,
cl.
Mexico

TEMPO PRIMO (♩ = 44)

p as-to-no-mo teatral,
non rit.
espress.

pp molto espress.
cuando se to-do mu-si-cal;
pp molto espress.

mp li-ra, sol, *rit.* ci-ga-mas, li-ras.
mp *rit.* *pp*

00120

♩ = 100 88 ♩ = 88

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of staves.

System 1: The vocal line begins with a melodic phrase. The lyrics are "al-ta, con glo-rio can-dor re-sal-ta. Si te co-pia los lui-dos". The piano accompaniment features chords and a bass line. Dynamics include *mp* and *a tempo*. A *RECITATIVO* marking is present above the vocal line.

System 2: The vocal line continues with the lyrics "e-je-por de-a-gu-los lu-mos de las dormidas la-qu-mas,". The piano accompaniment includes a *pp poco rit.* section. A tempo change is indicated: **TEMPO I** (♩ = 100).

System 3: The vocal line has the lyrics "(gar-za) tru-nes en nim-bos fum-di-dos,". The piano accompaniment continues with chords and a bass line. Dynamics include *mp*.

System 4: The vocal line has the lyrics "P sue-ños de marfil pu-li-dos." The piano accompaniment includes a *MENO MOSSO* section (♩ = 42). The score concludes with a final chord in the piano part.

© 2011 Pearson Education, Inc. or its affiliate(s). All rights reserved. This material is intended solely for the personal use of the individual user and is not to be disseminated broadly. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or by any information storage or retrieval system, without permission in writing from Pearson Education, Inc. or its affiliate(s). For more information, contact Pearson Education, Inc., 501 Boylston Street, Boston, MA 02116.

[illegible]

mp Flauta que adurme y en- can- ta en la ha- ma- ca mu- si- cal

de lon- da riss- ta tro- pi- cal...

mp (sin- son -

mp Cuando glorioso de- li- ras en el go- zo de tu tri- no,

Handwritten musical score for a song in G major (one sharp). The score is written on ten staves, with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Spanish.

Lyrics:

a - li - vras al cam - pe - si - no;
(a - li - vras al cam - pe - si - no); *y en el o - ro de tus*
le - ras vi - bran las mie - les qua - ji - ras.
(sin - son - gte: - -) *mp flau - tay cristal,* *f sin - son -*
do

Dynamic Markings: *mf*, *f*, *mp*, *ff*

Tempo/Beat Markings: $\text{♩} = 58$, $\text{♩} = 100$, $\text{♩} = 58$

"Dos Canciones"

Texto de: Emilio Bollagas

Musica de: H. Gramatges

'CANCIONEILLA'

Lento e molto espressivo ($\text{♩} = 42-44$)

Handwritten musical score for the song "Canta la Mañana" by Carlos Puebla. The score is written on ten systems of staves, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Spanish: "Canta la mañana en la tierra, cada cosa tiene su color. Cada cosa dice algo, a cada humilde o - i - do. (di-ce al-go)- a cer-cachumil-deel o - i - do." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p", "mp", "mf", and "pp". The time signature changes from 4/4 to 5/4 and back to 4/4.

Meno mosso

(Ca-da co-sa tie ne-un pul-so)

"RONDA"

Allegretto $\text{♩} = 88 (\text{♩} = \text{♩})$

ma-ni-ni-ta, su-ti-dor de tri-nos, sol-toi-do go-xo-sos

va-mos a re-ir (mp) va-mos a ves-tir nos de

Ronda

ai-re y de luz! *p* En la no-che-ci-ta de bri-sa su til - -

mp ¡qué lin-do ves tú-do *ossia: (8-)* va-mos a lu-cir *mf* des tre-lli-tas vi-vas

mp y de blan-ca lu-na, *mf* da ru-mor de *Poco rit* fron-das y bri-sa dea-bril

mp *Poco rit*

A tpo.

mp La ma-ña-na da-ra

psub.

Ronda

The musical score for "Ronda" is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system is in 3/8 time, with the vocal line starting on a whole note and the piano accompaniment in 3/8. The second system is in 4/4 time, with the vocal line starting on a half note and the piano accompaniment in 4/4. The third system is in 4/4 time, with the vocal line starting on a half note and the piano accompaniment in 4/4. The fourth system is in 4/4 time, with the vocal line starting on a half note and the piano accompaniment in 4/4. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, key signatures, and dynamic markings.

es co-mu-ni-ca-mos na-me-sa me que vie-nes la ron-da can-tan-do tam-bien

La noche nos be-sa i i-gual que ma-ma,

en sus fres-cos bra-zos nos quie-re dor-mir

En la ma-ña ni-ta sal-tan-do de go-zos va-mos a re-ir

CANCION DE BELISA

$\text{♩} = 50$

Moito espressivo

A-mar— a-mar

mf rit.

mp

a-que-tra mis mus - los ca - raños — na-da co-mo-a paz al sol.

mp rit.

Poco piu mosso

Tempo I

A-gua ti-bia-n-tre los jun-co-s,— a-mor— a-mar.

mf

mp mf

mp 3 f 3 3

Ga - llo que se va la no - che! iQue no se va-ya, no!

mp f (h)

Meno mosso f 3

Ga - llo que se va la no - che! iQue no se va-ya, no!

mp f rit. 4)

COPLAS

$\text{♩} = 100 - 104$

f

mf

Por las o - ri - llas del

mf *rit.* *mp*

ri - o segs - tá la no - cha mo - jan - do. Yen las pe - chos de Ba -

Poco meno mosso *f*

li - sa se mua - ren deg - mor los ra - mos. ¡Se mua -

A Tpo.

ren deg - mor los ra - mos!

mf *f*

A Tpo. *mf*

Le

rit. *mp*

no - che can - ta des - nu - da so - bre los puen - tas de mar - zo. Pla - ta

Poco

deu - tro - y no xas - pa - jos ya - nís de tus mus - los blan - cos.

mf

meno mosso

A Tpo.

f

mf

¡Se mue - ran da - n - do las ra - mas!

f

A Tpo.

mp

La no - che deg-nis y pla - ta re -

rit. *p*

lum - bra por las ta - ja - dos. Pla - ta deg - rra - yas xga - pa - jas. Xga - nis

mf

de tus nus - los blan - cos. isa mu -

mp

Molto meno mosso

ren deg - mor los ri - mos!

mf

mp rit.

¡Se ri - ren deg - mor los ra - mos!

mp rit. p

1)

2)

3)

4)

"CANCIÓN DE LA PAZ"

Texto: Paul Ferrer

Música: Harold Gramatges

(Viena, agosto 2, 1959)

En el VII Festival de la Juventud
por la paz y la amistad.

$\text{♩} = 76-80$

Lo que el mun - do na - ce - si - ta es la

cien - cia con a - mor Ni la muer - te ni el do -

lor an al a - to - mo pal - pi - ta.

la tie - rra al tra - ba - jo in - vi - ta y de -

- be - mos res - pon - der En - ton - ces va - mos a

ver — que muer-to el o - dio y el llan - to,

qua - da la paz que es un can - to pa - ra vi - vir y cre -

cer —

Los pue - blos her - ma - nos

mf

Detailed description: This is a musical score for a song in G major (one sharp). It consists of five systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in Spanish. The first system shows the vocal line starting with 'ver' and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'que muer-to el o - dio y el llan - to,'. The third system shows the vocal line with 'qua - da la paz que es un can - to pa - ra vi - vir y cre -'. The fourth system shows the vocal line with 'cer —'. The fifth system shows the vocal line with 'Los pue - blos her - ma - nos' and the piano accompaniment with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

son ————— an la vi - da y en la muer - te.

Na-die se jus-ti-ge su suer-te con la bom-ba por ra-zón - .

f *rit...*

a tempo

Can-ten to-dos la can-ción - - que con pa-lo - mas di-

mf

-fun-do. Es el men-sa-je pro-fun-do

quean la paz de sual bo-ra - da vier-ta Cu-ba li-be-

-ra - da iso-bra los pua-blos del men-do!

poco rit.

poco rit.

CANTARES

$\text{♩} = 100 - 116$



mf

¿Pa - ra qué lla - mar ca - mi - nos a los

p

sur - cos del a - za?

f

mf

To - do el que ca - mi - na, an - da co - mo Je - sús so - bre el

mf

mar.

f

mf

¡O — jes — qu'a la luz se a-brie — ron

mp

f

un di — o, pa — ra des — pués, cie — gos tor — nar a la tie — rra,

f

har — tes de mi — rar sin ver!

mp

p

mp

Eu — el me —

—lor de los bue — nos — — — — — *mf* quien se — be quen es — ta

f ví — da to — do es cues — tión de me — di — da: — — — — —

un po — co más, al — go me — nos... *poco rit.*

a tempo *f*

Musical score for a song, featuring piano and vocal parts. The score includes lyrics in Spanish and dynamic markings.

Lyrics:

Mo - no - da que es - lán la ma - no qui - zás se dc - ba guar -
 - dar pe - ro lo que es - lán el
 al - má se pier - de si no se da

Dynamic markings: *mf*, *p*, *f*, *non rit.*

Guitarra en duelo mayor

LETRA: NICOLAS GUILLÉN

HAROLD GRAMATGES

$\text{♩} = \text{♩} = (58-60)$

A *mf*

Sol-da-di-to de Bo-li-via, sol-da-di-to bo-li-via, no,

rit. *mf*

ar-me-do vas con tu ri-ñe, quees un ri-ñe-a-me-ri-ca-no, quees un ri-ñe-a-me-ri-ca-no,

rit. *mf*

sol-da-di-to de Bo-li-via, quees un ri-ñe-a-me-ri-ca-no

B

Te lo dió el se-ñor Barri-en-tos, sol-da-di-to bo-li-via, nu, re-ga-to de mis-ter John-son

pa-ra ma—tar a tuher-ma-no, pa-ra ma—tar a tuher-ma-no, sol-da-di-to de Bo-li- via,

pa-ra ma—tar a tuher-ma-no. ¿No sa-bes quiénes el muer-to, sol-da-di-to bo-li- via- no?

El muer-to es el che Gue- va- ra, ye- raer- gen- ti- noy cu- ba- no, ye- raer- gen- ti- noy cu- ba- no,

sol-da-di-to de Bo- li- via, ye- raer- gen- ti- noy cu- ba- no

(9) (Para finalizar)

NOTA: 1. Los matices dinámicos dependen de lo expresado en el texto.
 2. Cada letra corresponde a una estrofa: A (estrofas I, IV y VII), B (estrofas II, V y VIII), C (estrofas III, VI, IX y X).
 Se sobreentiende que siempre se ejecutará en el orden continuado de A-B-C.

I. "En la sombría alameda."

Texto: J. Martí.

H. Gramatges (1972)

Lento, muy expresivo

First system of the musical score. The vocal line (soprano) begins with the lyrics "A - llá en la som - bri - a". The piano accompaniment features a left hand with a series of eighth notes and a right hand with a melodic line. Dynamics include *p* (piano) and *poco rit.* (poco ritardando). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "so - lem - ne - za - me da a - llá en la som bri - a". The piano accompaniment continues with a similar melodic and harmonic structure. Dynamics include *p* (piano). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

"En la sombría alameda" (lento) *Brava* (pochissimo più mosso)

so - lam-neo-la me-da, un rui-do

mp

que pa-so, u-no ho-ja que rue-da, pa-re-ceol mal

cresc.

mf

cresc.

f

va-do gi-gante que gi-za do el bra-zo tras-tru-ja

f

sf

(Poco più mosso)

"En la sombría alameda"

Tempo primo

la ma-ño leg-bri-me, al ue-ño leg-bri-me, p vel ai-ma te pi da,

Tempo primo

(Sopra)

ma yos rai-do guo pa-ao, yes ho ja que rue do; p a-llen la som-bri-a,

(Lento)

ca-lla-aa, va-ci-a, so-lom-ne-a la me-da

pp xiz ----

II. "El amante campesino"

texto: J. Storti'

H. Gramatges (1912)

Alla gretto (con gracia)

mp

mp 2 1

rit

mp

En la fa-l-da del Tor-qui no

la es-me-ra-l-da del ca-mi no

El amante comecino.

The musical score is written for voice and piano. It begins with a vocal line in G major, 2/4 time, with the lyrics "des- can- sar ;". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score continues with a vocal line in 3/4 time, with lyrics "el a-man-te compe si no en la fal-da". The piano accompaniment is more active, with a mix of eighth and sixteenth notes. The next vocal line is in 2/4 time, with lyrics "del tur- qui- no can-ta bien y so-ba mar". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The score then transitions to a section marked "Mano mosso (ritmico)" in 2/4 time, with lyrics "Qua- ji ri la ru-bo-ro-sa,". The piano accompaniment is more rhythmic, with a mix of eighth and sixteenth notes. The final vocal line is in 2/4 time, with lyrics "(reco)". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

des- can- sar ;

el a-man-te compe si no en la fal-da

del tur- qui- no can-ta bien y so-ba mar

Mano mosso (ritmico)

Qua- ji ri la ru-bo-ro-sa,

(reco)

"El amante campesino".

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) has lyrics: "la me-ji-lla tin-ta en ro-so" and "bien pu-dia-ra". The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a rhythmic melody with slurs and ties. A dynamic marking of *mf* is present. A section of the piano part is marked *(eco)*.

Second system of the musical score. The vocal line has lyrics: "da-nun-tiar", "que en la pla-ti-ca", and "bro-so". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamic markings include *f* and *mf*.

Third system of the musical score. The vocal line has lyrics: "qua-ji-ri la ru-bo-ro-so," and "ca-lor fue me-ior que ha-blor". The piano accompaniment features a more active bass line. Dynamic markings include *mf* and *p*. The system concludes with the instruction "Brava".

"El amante campesino".

Al tpo

1. Guo-ji-xi-lla zu-bo-ro-so, la me-ji-lla sin-taan ro-so,
 mp 2. guo-en-la pia-ti-ca so-bro-so, mf guo-ji-xi-lla ru-bo-ro-so,

mp
 Δ tpo

Poca rit

Al tpo

mp

bien bu-dia-na to da non-ear
 ca-lar-lua me for gre ha blar

mp

Poca rit

Δ tpo

Tempo I

mf

En la fal-da del tur qui no la go-ma-ral-da de la

mf

mp

El amante campesino.

mi no los in-ti ta a des-ean-sar

This system consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains the lyrics 'mi no los in-ti ta a des-ean-sar'. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a final long note in the vocal line.

Alto
El a-man te cam-pe-

This system continues the musical piece. It features a vocal line in treble clef with the lyrics 'El a-man te cam-pe-'. Above the staff, the word 'Alto' is written. The piano accompaniment continues in the middle and bottom staves. The system includes dynamic markings like 'mf' and 'p', and a 'rit' (ritardando) instruction. The time signature changes to 9/8 in the final measure.

Pasante
si - no en-ta bien y sa-bea-mar

This system concludes the musical piece. It features a vocal line in treble clef with the lyrics 'si - no en-ta bien y sa-bea-mar'. Above the staff, the word 'Pasante' is written. The piano accompaniment continues in the middle and bottom staves. The system includes dynamic markings like 'p' and 'mf', and a 'ma.' (maestros) marking at the end. The time signature is 9/8.

'La Perla'

H. Gramates (1903)
 Texto: Humberto Hedman.

Allegro 2/4

mf Yo-e-ra per-la yen mi casa de os tra

mf Yo-e-ra per-la yen mi ca-sa de os Tra)

mf U-na voz di-jo (come prima)

mf U-na voz di-jo (Tpo. libero)

mf

poco rit. *mf* *mf*

¿a qué que-
res tu be-
lle-za, her-
mo-
sa per-
la

(¿a qué que-
res tu be-
lle-za her-
mo-
sa per-
la) Si o-
cu-
taen-
tre las a-
guas vi-
ves?

*Si oculta entre las
aguas vi-
ves* *(come prima)*

p (canto) *mf*

Quí-
se sor-
ro-
sa: me
res-
ti-
de

mf
 pé-ta-las... (de pé-ta-las) (Qui-sie-ra-ro-Sa me-ven-Ti de pé-ta-las)
mf

mf
 y al que-man el sol mi ves-Ti-do-ra,
mf

Poco meno mosso (Ritardando) *LENTO*
 me pre-gun-te: (Tpo. libero) (me pre-sua-te)
mf

mf
 é-que fue-de to-don-que-lla que e-ra mi her-mo-so-ra
mf



"La perla"

yo era perla
 y en mi casa de ostra
 una voz dijo:
 ¡A qué quieres tu belleza,
 hermosa perla,
 si oculta entre las aguas
 vives?

[...si oculta
 entre las aguas
 vives.]

Quise ser rosa:
 me vesti' de pétalos
 y al quemar
 el sol mi vestidura,

me pregunté:
 ¡qué fue de todo aquello
 [...qué fue
 de todo aquello
 que era mi hermanura?]

TÓRTOLA

H. Gramatges (1982)

texto: Pablo A. Fernández

PIANO Y VOZ

$\text{♩} = 144$

mf (détaché)

$\text{♩} = 72$

p

Nos pla-ce-ó-ir-la — des-de-el fou-de del,

mf

pa-tis, — re-cien-la-ga-da — ais-la-da

(P=♪)

(ais-la-da) con-tra la cur-va-a-zul.

A Tpo.

loco rit.

Meno Mosso

de la dis-tan-za -

mf

2 dolce

Come prima

mf

⊕ (aa. senza fine... prima allargando)

♩ = 92

mp *mf*

Nos pla-ce o- in la can-tar-nos

mf *espress*

f

(can tar nos-)

mf

mf

no sa- be-mos a- vé de- li- ric de lle-var

(no sa be mos qué de li rio de lle var—)

A Tpo. *mf* per los ai-res con sus a-las, 2 *Tan poco casa!*

Loco rit.

A Tpo. *mf* el éx-ta-sis del mun-do (el éx-ta-sis del mun-do) (breve.)

mf
Pe-ro no aue-ro— de-mo-rar su his-to-ria

mp
de co-mar— cas dis-tan-tēs y nos sor-pren-de nue-va-mente el vue-lo—

Resante *A Tpo.* *mf*
sin aue se— pa— mos aue intenc-ion la tra-je—

Handwritten musical score for a vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "con aueáu-gu-riós (e con aueáu-gu-riós) volue-raí ma-na-na —". The melody includes a forte (*f*) dynamic marking and a ritardando (*rit.*) marking. The piano accompaniment is in 3/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one flat. It features a series of chords and a melodic line that mirrors the vocal melody. The piano part includes a forte (*f*) dynamic marking and a ritardando (*rit.*) marking.

Come prima

Handwritten musical score for a vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "Nos pla-ce o-ir la —". The melody includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a forte (*f*) dynamic marking. The piano accompaniment is in 3/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one flat. It features a series of chords and a melodic line that mirrors the vocal melody. The piano part includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a forte (*f*) dynamic marking.

Handwritten musical score for a vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "Nos pla-ce o-ir la —". The melody includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a forte (*f*) dynamic marking. The piano accompaniment is in 3/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one flat. It features a series of chords and a melodic line that mirrors the vocal melody. The piano part includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a forte (*f*) dynamic marking. The score includes a tempo marking of $\text{♩} = 92$ and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the final section.

"Tienes el don..."
para barítono y pno.

TEXTO: JOSÉ MARTÍ
H. GRAYATGES
(1983)

Lento (♩=54)

breve *Poco più mosso* ($\text{♩} = 60$)

II) (10)

1) *Tre-nés la fu-ga el Ver-bo* *meno mosso* ($\text{♩} = 72$)

Tre-nés la fu-ga el Ver-bo *los des-de-nés di-vi-nos de quien*

es, y el ha-bla vi-ra-de quien cru-za la tib-rra

ore-lo a-rré-ba y na-du-la al fe-liz

Primera vez: 8^a alla
 $\text{♩} = 50$

Poco rit.

(ai fe. liz)

ma guar. da bie- nes

ma guar. da bie- nes

Tpo Iº (J=54)

This system contains the first musical phrase. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in the same key and features a steady eighth-note pattern. The lyrics are "(ai fe. liz)" and "ma guar. da bie- nes". There are performance markings such as "mf" (mezzo-forte) and "poco r." (poco ritardando). The system ends with a double bar line and a repeat sign.

(Liberamente)

Pe-ro no ten-go el im-pu-dor o-dio-so de en-se-ñar

This system contains the second musical phrase. The vocal line continues with the same treble clef and key signature. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern. The lyrics are "Pe-ro no ten-go el im-pu-dor o-dio-so de en-se-ñar". There are performance markings such as "mf" and "4" (quarta). The system ends with a double bar line and a repeat sign.

(hablado)

mis en-tra-ñas de-re-ri-ta-das en estuche de verso recamadas

Tpo Iº (J=60)

This system contains the third musical phrase. The vocal line is marked as "hablado" (spoken). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The lyrics are "mis en-tra-ñas de-re-ri-ta-das en estuche de verso recamadas". There are performance markings such as "mf" and "4mp" (quarta mezzo-piano). The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Vi-va mi nom-bre os-cu-ro yen re-po-so

This system contains the fourth musical phrase. The vocal line continues with the same treble clef and key signature. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The lyrics are "Vi-va mi nom-bre os-cu-ro yen re-po-so". There are performance markings such as "mf". The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Sine de com. prar las palmas per-se-gui-das *poco rit.*

Lento (♩ = 54)

Sa-can-do el viento mi do-lor sa-gra-do

(Tienen el don...) *(m.c.)* *colloso solo*

*Tienen el don, tienen el viento, tienen
toda el valor de ti, tienen la activa
Revolución que arrostra y que cautiva
y llama las coronas a los aiones.*

*Tienen la fuga, el resto, los verdones
Dizcan del quienes y el bello vicio
De quien esige la tierra cielo arriba
y ni adula al feliz, ni aguante lienes.*

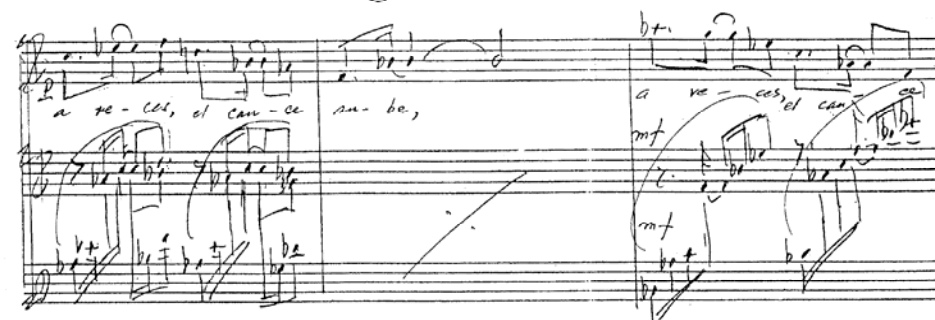
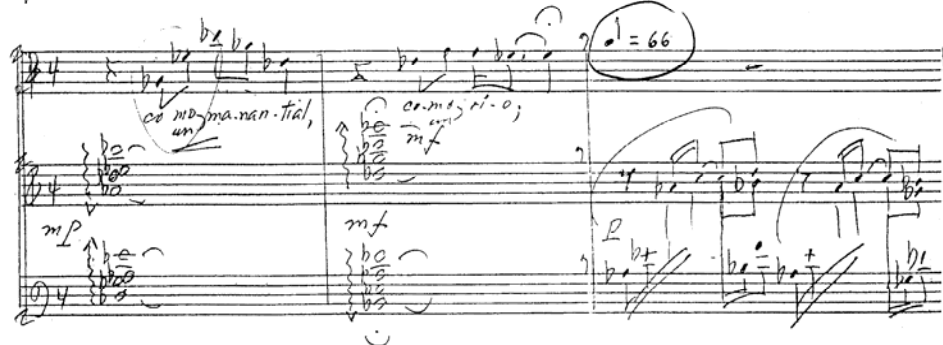
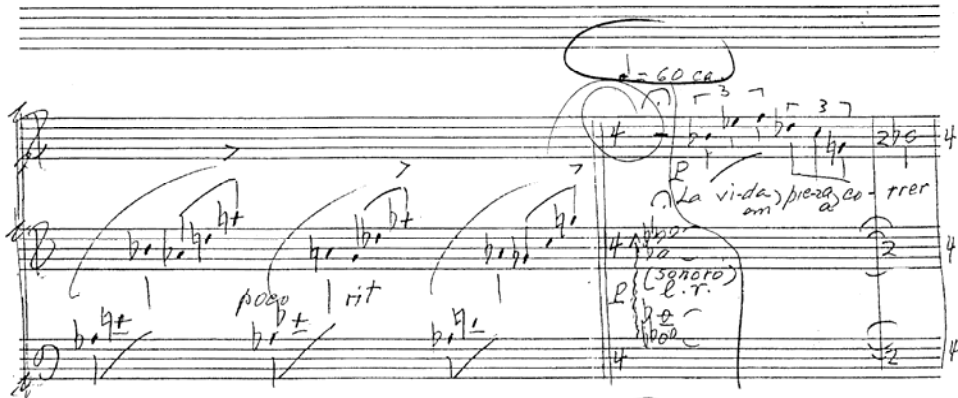
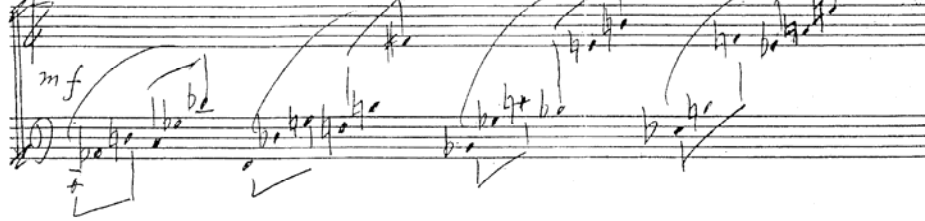
*¡Pero no tengo el impudor de decir
De ensayar mis miradas desatadas
En estuche de vicio necemado!*

*Viva mi nombre oculto y en secreto
Si he de comprar las palmas perseguidas
Secando al viento mi dolor negro.*

José Martí

"La vida empieza a correr..." (N. Guillón
(para Mayda Prado) *Haroldo Hamirgo*

$\text{♩} = 88$



Handwritten musical score for voice and piano, featuring lyrics in Spanish. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line.

System 1: The tempo is marked $\text{♩} = 60$. The lyrics are "su-be y otras se que-da va-cio". The piano part includes a circled section with a treble clef and a key signature of one flat.

System 2: The tempo is marked $\text{♩} = 66$. The lyrics are "ma-nen-tial que bron". The piano part includes a circled section with a treble clef and a key signature of one flat.

System 3: The lyrics are "To: pa-ra dar-te vi-da Ti, f. ay! i ni u-na gota qu. do". The piano part includes a circled section with a treble clef and a key signature of one flat.

System 4: The tempo is marked $\text{♩} = 66$. The lyrics are "pa-ra mi (pa-ra mi): la tie-rra". The piano part includes a circled section with a treble clef and a key signature of one flat.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *mp*, *f*, and *p*. There are also handwritten annotations and corrections throughout the score.

Handwritten musical score for voice and piano, featuring lyrics in Spanish. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line.

System 1:

- Vocal line: *se lo be-bió* (come prima)
- Piano line: Accompaniment with chords and melodic lines.

System 2:

- Vocal line: *Aunque to digas que no*
- Piano line: Accompaniment with chords and melodic lines. Includes markings: *poco rit*, *a. t. p.*, *mf*, *mf (Sonoro)*, *mf*, *mf*.

System 3:

- Vocal line: *el mundo sa-be que*
- Piano line: Accompaniment with chords and melodic lines. Includes markings: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*.

System 4:

- Vocal line: *do del ma-na-jal que bro to*
- Piano line: Accompaniment with chords and melodic lines. Includes markings: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*.

meno mosso *a Tempo*

ti ti ra dar-te vi-da ti

er mio

a Tempo

La Maitresse
Marsy de 1991

"IBA YO POR UN CAMINO... (N. Guillen)
(PARA MAYDA PRADO) Haroldo

$\text{♩} = 60-63$ ①

② ③ ④

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬

⑭ ⑮ ⑯ ⑰

$\text{♩} = 66$

When do you die, my friend? I cried out death,
but no one answered me,
but no one answered me;

Handwritten musical score for a song. The score is written on ten staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked as $\text{♩} = 60-63$ and $\text{♩} = 66$. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. The lyrics are written in Spanish and are partially circled. The score is numbered 1 through 17, with some numbers circled. The title is "IBA YO POR UN CAMINO... (N. Guillen) (PARA MAYDA PRADO) Haroldo".

Handwritten musical score for voice and piano, featuring lyrics in Spanish. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "mi-ré no más a la Muer-te, pe-ro no le res-pon-di. Lle-va-ba yo un li-rio blan-co, cuan-do en la Muer-te me pi-dió el li-rio la Muer-te (me pi-dió el li-rio la Muer-te) pe-ro no le res-pon-di."

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mp, mf). The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The vocal line is written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Measure numbers 18 through 32 are indicated in the score. The tempo is marked "P" (Piano) at the beginning of the first system.

Handwritten musical score for voice and piano, featuring lyrics in Spanish. The score is divided into systems, with measures numbered 33 through 49. The tempo/mood is marked "pesante" (slow/heavy) at measures 34 and 39. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4.

Lyrics:

pe-ro no le res-pon-di; mi-re' no más a la muerte,
 pe-ro no le res-pon-di; Ay, (Ay) Muerte
 Muerte)
 poco nt. 2. Pa-pa.
 Si-o tra vez vol-vie-ra, ver-te 1. Ba- 8. - pla-ti-car con-

Handwritten Annotations:

- Measures 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49 are circled.
- Measure 34 is marked "pesante".
- Measure 39 is marked "pesante".
- Measure 40 is marked "Ay, (Ay) Muerte".
- Measure 41 is marked "Muerte)".
- Measure 42 is marked "poco nt.".
- Measure 43 is marked "2. Pa-pa.".
- Measure 44 is marked "Si-o tra vez vol-vie-ra, ver-te".
- Measure 45 is marked "1. Ba-".
- Measure 46 is marked "8. - pla-ti-car con-".
- Measure 47 is marked "m.p.".
- Measure 48 is marked "p.p.".
- Measure 49 is marked "p.p.".

Handwritten musical score with three systems of staves. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Key markings and annotations include:

- System 1:**
 - Measure 50: *mf* *meno mosso* *calmo*
 - Measure 51: *mf* *calmo*
 - Measure 52: *a tpo*
 - Measure 53: *3 mf*
- System 2:**
 - Measure 54: *calmo*
 - Measure 55: *calmo*
 - Measure 56: *a tpo*
- System 3:**
 - Measure 58: *calmo*
 - Measure 59: *calmo*
 - Measure 60: *calmo*
 - Measure 61: *calmo*
 - Measure 62: *a tpo*
 - Measure 63: *a tpo*
 - Measure 64: *a tpo*
 - Measure 65: *a tpo*

The lyrics are written below the vocal staves, including: *ti go*, *so-bre Tu pe-cho*, *co-mo a-*, *mi-go*, *mi be-so*, *so-bre Tu ma-no*, *co-mo a-ni go*, *co-mo a-*, *mi-go*, *de-te*.

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The score is written on two systems of staves. The first system contains measures 66, 67, 68, and 69. The second system contains measures 70, 71, 72, and 73. The lyrics are in French: "ni-do(a)", "y sm- rien-", "Te", "f co-mo a- un", "mi-gi", "8-i". The tempo/mood is marked "molto pesante". The signature "M. R. 1991" is present. The title "La Datura" is written below the signature.

Bar 36 = si ♯ ? on lower line to LA ♯ ?

Bar 44 not always do ♯ to si ♯

VIVIR EN PAZ

Música: Harold Gramatges

Texto: Pablo A. Fernández

Andante moderato

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 4/4 time, marked 'Andante moderato'. The piano part features arpeggiated chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal melody enters in the second system, with lyrics in Spanish. The score is divided into three systems, each with piano accompaniment and vocal melody. The key signature changes from one flat to two flats, and the time signature changes from 4/4 to 3/4. The lyrics are: 'Mírennos los cielos, a los astros en vuelo que sus lumbres parecen. Mi remora tus sueños, las rosas las clavellas, distintos en el sueño.'

Mírennos los cielos, a los astros en vuelo que sus lumbres parecen.

Mi remora tus sueños, las rosas las clavellas, distintos en el sueño.

en ma li oes y a no mas, al ai re que los me ce dan co lor y fra

gan cia. Sus vi vas di fe rencias no les crean con flic tos,

a gra vios y con tien das. No se im po nen un or den

que las marchas y so que. Los astros y las flores hacen jar din de cie los

y de cie los jar di nes. Mi re mos ha cia lo al to, mi re mos ha cia ba jo,

cuan to a lum bra ya ro ma en paz se ma ri fies ta. poco rit.

a tempo

Vi ve en paz exal ta

los cie los y las flo res

flo res

Jibacoa
julio, 2003

I- GUCUMATZ.

H. GRAMATGES

Lento. (misterioso).

Handwritten musical score for the first system. It features a piano (pp) and a vocal line. The piano part has a melodic line with a long note and a bass line with a long note. The vocal line has a long note with a slur. Dynamics include pp, p l.v., rall., and l.v.

Handwritten musical score for the second system. It features a piano (pp) and a vocal line. The piano part has a melodic line with a long note and a bass line with a long note. The vocal line has a long note with a slur. Dynamics include pp, l.v., and p. The tempo is marked 1 = 60 ca. and the style is p espres. The lyrics are: Es-ta es la re-lación de có-mo.

Handwritten musical score for the third system. It features a piano (pp) and a vocal line. The piano part has a melodic line with a long note and a bass line with a long note. The vocal line has a long note with a slur. Dynamics include pocerit. and 2. A.Tao. The lyrics are: To-do es-ta-ha-sus-pen-so, to-do en cal-ma, en si-len-cio, to-do in-

Handwritten musical score for the fourth system. It features a piano (pp) and a vocal line. The piano part has a melodic line with a long note and a bass line with a long note. The vocal line has a long note with a slur. Dynamics include (Hablado), pp, mp, and mf pocerit. The lyrics are: mó-vil, ca-lia-do y va-cí-a la ex-tensión del cie-lo.

4 (♩ = 120)

poco rit.

(rit.)

5 **lento.**

Esta es la primera relación, el primer discurso.

pp l.v.

(mp)

6 ♩ = 66 ca. **p**

No ha-bí-a to-da-ví-a un hom-bre, ni a-ni-mal, ar-bo-les,

mp

(P.D.)

Pesante... **mf**

lento.

Hablado: (solo el cielo existía)

pie-dras, só-lo el cie-lo ex-is-tí-a.

l.v.

(mp)

8 $\text{♩} = 120$

9 $\text{♩} = 66$

Lento

pp

mp

No ha-bí-a na-da jun-To (na-da jun-To) ni co-sa al-gu-na

10

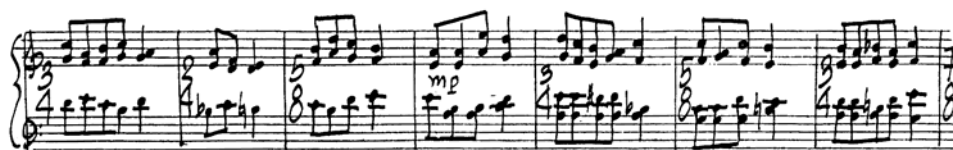
pp

que se mo-vie-ra ni hi-cie-ra rui-do. (rui-do)

11 $\text{♩} = 96$ ca

No había nada que exis-tencia.

$\text{♩} = 120$



Second system featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "lle-gó a-quí" (I arrived here) in a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes. A rehearsal mark (12) is placed above the vocal staff.

Third system featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "la pa-la-bra (la pa-la-bra, la pa-la-bra)" (the word). The piano accompaniment features a more complex rhythmic texture with sixteenth notes in the right hand and eighth notes in the left hand.

Fourth system featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "lle-gó a-quí" (I arrived here) in a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes. A rehearsal mark (12) is placed above the vocal staff.

(13) (l'istesso Tempo.)

la pa-la-bra, la pa-la-bra, la pa-la-bra)

Psib.

(14) *mf*

Vi-nie-ron Jun-tos Ta-pe-u y Gu-a-u-matz (vi-nie-ron Jun-tos

mf

Ta-pe-u y Gu-a-u-matz, Pesante Gu-a-u-matz)

Pesante

15) *Tro. primo* ($\text{♩} = 92 \text{ ca.}$)

16) *Passato.*

17) $\text{♩} = 92 \text{ ca.}$

18) *mp*

19) *memorioso.* ($\text{♩} = 72$)

mién-to, su pen-sa-mien-to) *apoco rit.*

En-ton-es se ma-ni-fes-

to, mién-tras me-di-ta-ban, que cuan-do ma-ne-cia-ra

(poco pesante.)

de-bí-a pa-re-cer el hom-bre, (el hom-bre, el hom-bre, el hom-bre)

Lento

(20) $\text{♩} = 92-96$

(21) (Hablado.)

lue-go la Tie-rra fue crea-da por

e-los, y las a-que-las que-da-ron se-pa-ra-das Cuan-do pa-re-cie-ron

22) *Molto meno mosso* Pesante

las al-tas mon-ta-ñas. (cuan-do a-pa-re-cie-ron)

las al-tas mon-ta-ñas.)

23) *f* / *Hágase* así! / *Que se* / *llene el* / *vacío!* / *Que surja la tierra y que* / *se afirme!* (lento)

24) *Lento* (misterioso.) *Lento*

(♩ = 120)

poco . . . rit. . .

29 $\text{♩} = 72 \text{ ca}$

p *mf*

a-sí fue la crea-ción de la tie-rra cuan-do el cie-lo es-ta-ba en sus-

breve *poco meno mosso.* *mp*

- pen-so. (en sus-pen-sión)

30 $\text{♩} = 68 - 72 \text{ ca}$

poco meno mosso. *mp* *mf*

$\text{♩} = 72 \text{ ca}$

mf

y la tie-rra se ha-lla-ba so-men-gi-da

27 ♩ = 100ca

den-tro del a-qua

den-tro del a-qua den-tro del a-qua, den-tro del a-qua

den-tro del a-qua den-tro del a-qua

28 (sussurrando)

den-tro del a-qua del

Musical score system 1. The vocal line (top staff) features a melody with lyrics: "a - Gua, del a - Gua". The piano accompaniment (bottom staves) consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a simpler eighth-note pattern in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Musical score system 2. The vocal line (top staff) is mostly silent, with a final note at the end. The piano accompaniment (bottom staves) continues with the same eighth-note patterns. The lyrics "perden do si." are written below the piano part. The system concludes with a double bar line.

II- NUESTRO CANTO.

Grave, lento. $\text{♩} = 120$

Grave, lento (1) *Calmo* ($\text{♩} = 66 \text{ ca}$)

mp *sub.* *simile*

O-í, o-í un can-to, O-í un can-to

(2) ($\text{♩} = 120$)

mp *simile*

por a-hí, ga...

Corneprona (3) *Calmo* ($\text{♩} = 60$)

mf *sub.* *simile*

an-do en ple-na ho-rri-mo-ve-ra.

p *rit...* 4 $\text{♩} = 63-69$

vien-do las lu-ces del a-ño

pp *rit...* *espr...*

mp *mf*

Ya con lae-ro-ra con-ver-san el a-re del a-zul plu-ma-je,

mf

mp *rit...*

yel al-ja-ro de las mie-bes. yel a-re-ro-ja del ol.

mf *rit...*

3 $\text{♩} = 120$

mp *simile*

6 $\text{♩} = 54-60$

cual pluma de la amistad
que tal se ename- ce
Co- mo plu- ma de gar- zas en Ga- las sen- tre.

7 *poco a poco cresc.*

-te- je. Un a- ve que ru- mo- va cual as- ce- bel-

mf (liberamente) *f*

es nues- tro can- to que her- mo- so loen- to- nais! *lo quer- her- mo- so loen- to- nais!* (lo

8 $\text{♩} = 120$

en- to- na- (s) *mp* *simile*

(9) Calmo (♩ = 63-64) *mp*

Lo. vie-ron es-me-ral-das,

mp *expres.* *mp*

mp *♩ = 120*

ya na-cie-ron las flo-res: es tu can-to

(10) Calmo ♩ = 60 (ca) *mp*

yo per-to-es-me- val-das

mp

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in G major, 4/4 time, with lyrics in Russian. The piano accompaniment is in G major, 4/4 time, with a 3/4 section at the beginning. The score includes dynamic markings like *f* and *mf*, and a tempo marking *Andante*.

Vocal line: *40 o-mes-toy fun-dien-do. Es mi, can-to!*

Piano line: *3/4*, *f*, *mf*, *Andante*

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in G major, 4/4 time, with lyrics in Russian. The piano accompaniment is in G major, 4/4 time, with a 3/4 section at the beginning. The score includes dynamic markings like *f* and *mf*, and a tempo marking *Andante*.

Vocal line: *(Andante) f*, *Es mi, can-to!*

Piano line: *f*, *mf*, *Andante*

$\frac{1}{2} = 50\%$

1. General AG above.

11) $\text{♩} = 66 \text{ ca.}$

Cierta es pa-lo-ma mi-a, que te has de ir a un pa-ís muy le-jano

mp

3/4 4/4 4/4 5/8 3/4 4/4

8

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is written on two staves. The melody is on the top staff, and the bass line is on the bottom staff. The lyrics are written below the melody. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The melody starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass line starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: "pa-ra no re-ter nar? (ay, - ay!)". The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

dal - y en mi tris - te - za ^{rit} a ^{rit} quién he de a - cu - dir (en mi tris - te - za)

pp (sonoro) *permanente*,
 (4) *maraca* que golpea con suavidad el cantante en su otra mano)

En se - ña - meel - ca - mi - no
mp

P (simile) *mp*

que has de to - mar : Parti - re an - tes que tú, y con mis lá - gri - mas

he de regar la tie-rra que has de pi-sar (he de re-gar la tie-rra
 que has de pi sar) (¡ay; ay!)
 (simile) dim
 PP (sonoro)
 PP
 50 ca.
 m.p.

7

$\text{♩} = 54-60 \text{ (ca.) (Come prima.)}$

Handwritten musical score for the first system. The melody is in treble clef, and the bass line is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked $\text{♩} = 54-60 \text{ (ca.) (Come prima.)}$. The lyrics are: "y cuando sien-tas que en el ca-mi-na te quemad sol se vol-ve". The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppp*, and articulation marks like slurs and accents. There are also some handwritten notes and corrections.

Handwritten musical score for the second system. The melody continues in treble clef, and the bass line continues in bass clef. The key signature remains one flat. The lyrics are: "ra nu-bernia liento y la fres-cu-ra de su som-bra te i-ra a pres-ta". The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppp*, and articulation marks like slurs and accents. There are also some handwritten notes and corrections.

Handwritten musical score for the third system. The melody continues in treble clef, and the bass line continues in bass clef. The key signature remains one flat. The lyrics are: "y cuando sien-tas la mordedura de la sed". The score includes dynamic markings such as *pp* (sonoro), *pp*, and *mp*, and articulation marks like slurs and accents. There are also some handwritten notes and corrections.

Handwritten musical score for the fourth system. The melody continues in treble clef, and the bass line continues in bass clef. The key signature remains one flat. The lyrics are: "se vol-verá llu-via milan-to y te da-ra de be-ber (y te da-ra de be. ber)". The score includes dynamic markings such as *p*, *simile*, *mp*, and *p*, and articulation marks like slurs and accents. There are also some handwritten notes and corrections.

Pzz Pz Pz Pz Dzz Pzz Pz Pz Pz Pz Pz Pz Pz Pz

simile

Se vol-ve-ra'

no-be-mia licito

y la fres-

cu-ra de mi som-bra

te i-ra pres Tar.

Cria-tura hecha de pie-dra,

pēcho de ro-ca

Pr. 2. teni-

(Hablado)

Como la
vibara
drás pa-ra de jar-me co-ra-zón? cruel!
¡Tan drás pa-ra de- jar-me, co-ra-zón (ay) - ay -
mi

Kachupasi (Despedida)

Leyenda quechua. Traducción: Jesús Lara

¿Cristo es, paloma mía,
que te has de ir
a un país muy lejano
para no retornar?

¿A quién has de dejar
en tu nidal
y con mi tristeza a quién
debe de cuidar?

Ensíñame el camino que has de tomar,
partiré antes que tú,

y con mis lágrimas
he de regar la tierra que has de pisar.

y cuando ointas
que sea el camino
te guiaré al sol,
se volverá nube mi llanto
y la presencia de su sombra te irá a prestar.

y cuando ointas la madrugada
de la sed,

se volverá lluvia mi llanto,
y te dará de beber.

Quitaré chicha de piedra,

Pecho de roca,

Tendrás para darme coragón?

Como la vibara cruel,

Tendrás para darme,
Coragón?

Jesús Lara

APÉNDICE IV

ESCRITOS SOBRE MÚSICA Y PRODUCCIÓN COMPOSITIVA DE HAROLD GRAMATGES

Para el conocimiento general de la obra de este compositor se ha tomado como referencia la relación de obras y producción musical publicada en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, conservando los criterios de edición.⁶³

ESCRITOS SOBRE MÚSICA

“La Sociedad Sinfónico-Coral de La Habana”, *Nuestro Tiempo*, I, 2, La Habana, 1954; “Festival de Caracas”, *Nuestro Tiempo*, II, 4, La Habana, 1955; “El Orfeón Cuba”, *Nuestro Tiempo*, III, 9, La Habana, 1956; “Ópera de Mozart en Pro-Arte”, *Nuestro Tiempo*, III, 9, La Habana, 1956; “Los conciertos en Pro-Arte”, *Nuestro Tiempo*, IV, 15, 1957; “Estreno de Elegía y Canto, de Juan Blanco”, *Nuestro Tiempo*, IV, 16, 1957; “Apuntes sobre el segundo Festival Latinoamericano de Caracas”, *Nuestro Tiempo*, IV, 18, La Habana, 1957; “Aniversario de la muerte de Caturla”, *Música*, 2, 1970; “Entrevista a César Pérez Sentenat”, *Mú*, 23, 1972; “Leo Brouwer: toda la música para todos”, *La Gaceta de Cuba*, 168, 1978; *Presencia cubana en la música universal*, La Habana, LC, 1983; *Presencia de la Revolución en la música cubana*, La Habana, LC, 1983.

PRODUCCIÓN COMPOSITIVA

Ballets

Ícaro, inst perc, p, l, S. Lifar, p, 1943; *Mensaje*, conj met, perc, 1944.

⁶³ Gómez García, Zoila: “Gramatges, Harold”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares Rodicio (dir.) vol 5, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 812-17.

Música sinfónica

Sinfonía en Mi, 1945; *Dos danzas cubanas*, 1950; *Sinfonietta*, 1955; *In memoriam*, 1961; *La muerte del guerrillero*, l, N. Guillén, Rc, 1968-69; *Para La dama duende*, gui, 1973 (EMC); *Oda Martiana*, Bar, 1980.

Coro y conjunto instrumental

Reparando el camino, Co, fl, gui, perc, 1973; *Cantada para Abel*, Co, Rc, 10 perc, 1983; *Canto elegíaco*, Cant, l, F. García Lorca, S, Bar, Co, cu, gui, arp, p, perc, 1997.

Música Coral

Canción, 6V, 1940; *Romance de cazadores*, 7V, 1940; *Soneto*, 5V, 1940; *Canción*, 3V, 1941; *Se oye fluir la noche*, 5V, 1943; *Dos décimas*, 4V, 1949; *Tres madrigales infantiles*, 4V, 1950 (EMC); *Canción al niño Jesús*, 4V, 1959; *Canción por la paz*, 4V, 1959; *La palmera*, 4V, 1959; *Tierra de azules montañas*, 4V, 1964 (EMC); *El amante campesino*, 4V, 1965 (EMC); *En la sombría alameda*, 4V, 1965 (EMC); *Guitarra en duelo mayor*, 4V, 1968; *Doce canciones para niños*, 1972 (EMC); *Santiago*, 4V, 1980; *Espera*, 4V, 1984; *Josefa y José*, 4V, 1984; *Nadie lo tiene*, 1984; *La esencia de tu nombre*, 4V, 1988; *Allí el amor*, 4V, 1989; *Amor en primavera*, 1989; *Como una caracola*, 1989; *Pequeño amor*, 4V, 1989.

Música vocal (voz y piano)

Tríptico, V, p, 1954; *Dos canciones* (Cancioncilla, Ronda), V, p, 1956; *En el huerto del cantar*, V, p, 1956; *Canción de amor de don Perlimplín*, V, p, 1957; *Canción de Belisa y coplas*, V, p, 1957 (EMC); *Canción de Medea*, V, gui, 1957; *Canción por la paz*, V, gui, 1959 (vers. V, p); *Cantares*, V, p, 1959; *Guitarra en duelo mayor*, V, p, 1967 (vers. V, p); *Dos canciones* (El amante campesino, En la sombría alameda), V, p, 1972 (La Habana, Dirección General de Música); *La perla*, V, p, 1982; *Tienes el don*, V, p, 1982; *Tórtola*, V, p, 1982; *Discurso de la América Antigua* (Gucumatz, Nuestro canto, Kacharpari), V, p, 1983; *Canción eterna*, V, p, 1985; *Iba yo por un camino*, V, p, 1992 (EMC); *La vida empieza a correr*, V, p, 1992 (EMC).

Conjunto instrumental

Preludio e invención I, cl, fg, 1940; *Preludio e invención II*, 2tpt, tbn, 1940; *Dúo*, fl, p, 1943 (Ed. Instituto Interamericano de Musicología, Uruguay/EMC); *Trío*, cl, vc, p, 1944; *Capriccio*, fl, cl, va, vc, 1945; *Concertino*, p, inst vnt, 1945; *Serenata*, Orq cu, 1947 (EMC); *Quinteto*, fl, cl, fg, va, cb, 1950 (La Habana, Dirección General de Música); *Calígula*, fl, cl, tpa, p, perc, 1955 (La Habana, Dirección General de Música); *Quinteto*, fl, ob, cl, fg, tp, 1957 (La Habana, Dirección General de Música); *Divertimento*, tpt, tp, tbn, tu, 1957; *Suite cubana para niños*, 2gui, 1958; *Móvil II*, fl, cl, tp, tpt, vc, p, xyl, vib, 5perc, 1970; *Síntesis*, fl, gui, va, perc, 1970 (La Habana, Dirección General de Música/EMC); *Infierno*, Bar, gui, fl, vc, vib, 1973; *Diez cuentos*, 2gui, 1973 (EMC); *Diseños*, qnt vnt, perc, 1976 (La Habana, Dirección General de Música); *Móvil III*, fl, p, 1977 (EMC); *Diálogo*, vl, p, 1981 (EMC); *Trío para cuatro*, v, vlc, tp p, 1981; *Discurso de la América Antigua*, S, Orq ca, 1985; *Guirigay*, qnt cu, qnt vnt, 1985; *Coriemu*, v, vc, p, 1987; *Pax verum enimvero*, fl ob, clb, 1995.

Obras para instrumento solo

Pensando en ti, p, 1937; *Sonata*, p, 1942; *Sonata*, clv, 1942; *Pequeña suite (homenaje a Ravel)*, p, 1943; *Tres danzas (homenaje a Ignacio Cervantes)*, p, 1947 (La Habana, Soch); *Dos danzas cubanas (Montuna y Sonera)*, p, 1948 (EMC); *Preludio para el álbum*, p, 1950 (EMC); *Tres preludios a modo de toccata*, p, 1952-53 (CL/EMC); *Guajira*, p, 1956 (RIa; EMC); *Suite cubana para niños*, p, 1956 (ENT); *Sonata hispánica*, clv, 1957; *Toccata*, band, 1960; *Móvil I*, p, 1969 (EMC); *Fantasía*, gui, 1972 (EMC); *Seis apuntes para La dama duende*, gui, 1973 (EMC); *Estudio de contrastes*, p, 1974; *Incidencias*, p, 1977; *Móvil IV*, gui, 1980 (EMC); *Como el caudal de la fuente*, gui, 1983 (París, Éditions Musicales Trasatlantiques); *Canti di Villa Grazioli*, gui, 1986; *El arpa milagrosa*, gui, 1986 (Milán, Italia, Zenabón); *Seis danzas antiguas*, p, 1988; *Paisaje de dos para cuatro*, p 4 manos, 1996.

Música para cine

La vivienda, 1959; *Los tiempos del joven Martí*, 1959; *Rebeldes*, 1960; *Carnet de viaje*, 1961; *Pueblo armado*, 1961; *Habana'61* (empleo de *Serenata*, Orquesta), 1962; *Cimarrón*, 1967; *David*, 1969.

Música para teatro

Los caprichos de Mariana, 1943; *Floripondito* (guiñol), 1951; *No hay que perder la cabeza* (guiñol), 1951; *Calígula*, 1955; *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, 1957; *Medea, la encantadora*, 1957; *Volpone*, 1966; *Anfitrión*, 1970; *Las tres hermanas*, 1972; *El inspector*, 1973; *La dama duende*, 1973; *Reparando el camino*, 1973.

APÉNDICE V

SELECCIÓN DE FONOGRAMAS DE LAS OBRAS ANALIZADAS⁶⁴

GISELA HERNÁNDEZ

Sólo por el rocío

Remansillo

Deprisa, tierra, deprisa

Voy a medirme el amor

Iba yo por un camino

Yolanda Hernández, soprano

Emma Norka Ruiz, piano

[Fonogramas tomados del LD *Los Lieder de Gisela Hernández*, EGREM, La Habana, 1973]

HAROLD GRAMATGES

Tríptico (Ciclo de tres canciones)

Mi verso es un ciervo herido

Cultivo una rosa blanca

¡Penas!

Hugo Marcos, barítono

Raúl Iglesias, piano

[Fonogramas tomados del CD *Antología Martiana*. Vol. I, EGREM, La Habana, 2003]

Canción de Belisa y Coplas

Canción de Belisa

Coplas

Conchita Franqui, soprano

Maríta Rodríguez, piano

[Fonogramas tomados del CD *En el huerto del cantar*, UNICORNIO, Producciones Abdala, La Habana, 2006]

⁶⁴ Material fonográfico adjunto en soporte digital (CD).

SÍNTESIS BIOGRÁFICA DEL AUTOR

Eduardo Morales Caso, compositor y profesor superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación por el Instituto Superior de Arte (ISA), Cuba (1994), nace en La Habana el 10 de marzo de 1969. Poseedor de un estilo expansivo y comunicador en el que “*influencias y referencias no son otra cosa que la capacidad de recepción y selección del artista del paisaje sonoro circundante que alimentan su excepcional invención compositiva*” (Victoria Eli Rodríguez, *Excepcional invención compositiva*, Sibila 25, Octubre 2007), Morales Caso se traslada a Madrid para recibir un Curso de Perfeccionamiento en Composición bajo la guía del compositor turolense Antón García Abril en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1996-1997). Tras ser becado por el Curso Universitario Internacional de Música Española “Música en Compostela” (1997), obtiene el “Premio Andrés Segovia-José Miguel Ruiz Morales” en dicho evento, recibiendo ese mismo año una beca del Ministerio de Educación y Cultura de España para asistir al “Curso de iniciación a la composición electroacústica y por ordenador”, convocado por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC). En el año 2004 recibe el Diploma de Estudios Avanzados por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), bajo la tutela de la Dra. Victoria Eli Rodríguez, que acredita su capacidad investigadora en el área de Música.

El trayecto creativo de Morales Caso ha sido avalado por premios internacionales que confirman su proyección compositiva, entre ellos: Premio a la Creación Artística del ISA (Instituto Superior de Arte, La Habana, 1992); Premio de Composición UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, 1991), por el ciclo de canciones para soprano y piano *El río ya no está*; Premio UNEAC, 1994, por la escena lírica *Esta larga tarea de aprender a morir*; Premio Covarrubias, 1996, otorgado por la UNEAC a la mejor música para la puesta en escena de *La noche*, obra del dramaturgo cubano Abilio Estévez; Primer Premio en el “I Concurso Internacional de Composición Sinfónica José Asunción Flores”, UNESCO-Paraguay (2000), por *Homenaje guaraní*; en el “XIV Concurso Internacional de Composición para Guitarra Clásica Andrés Segovia”, en La Herradura, Almuñécar, Granada (2001), fue premiada *El jardín de Lindaraja*; recibiendo ese mismo año el Primer Premio en el “I Concurso Internacional de Composición Pianística ILAMS”, de Londres, por *Las sombras divinas*; y la institución “Oscar B. Cintas Foundation” de Nueva York, le otorgó el “Cintas Fellowship 2003”, para la creación de su primer concierto para guitarra y orquesta *The domain of light*.

Parte de su extenso catálogo de obras ha sido interpretado y registrado discográficamente por artistas de acreditada excelencia. Su CD monográfico “Las sombras divinas” integra el VII Volumen de la COLECCIÓN FUNDACIÓN BBVA-VERSO, dedicada a los compositores españoles y latinoamericanos más significativos del panorama actual. Sus obras forman parte de los catálogos de NAXOS, VERSO, EMEC, PICAP, LINDORO, PERIFERIA Sheet Music, TUTTO MUSIK y MORALES-CASO Editions.

<http://www.eduardomoralescaso.com>

